الكتابة والتناسخ

مفهوم المؤلف في الثقافة العربية

عبد الفتاح كيليطو

ترجمة

عبد السلام بنعبد العالي

المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء

التنوير

الكتابة والتناسخ

مفهوم المؤلف في الثقافة العربية

* عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ
(مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) .
* الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ .

دار التنوير للطباعة والنشر.
ص. ب ٦٤٩٩ - ١١٣ بيروت - لبنان.
الصنوبرة - أول نزلة اللبان - بناية عساف.
* الناشر: ______
المركز الثقافي العربي
ص. ب 4006 الدار البيضاء - المغرب.

الكتابة والتناسخ

مفهوم المؤلف في الثقافة العربية

عبد الفتاح كيليطو

ترجمة

عبد السلام بنعبد العالي





هذه ترجمة لكتاب صدر باللغة الفرنسية عن دار لوسوي تحت عنوان:

L'auteur et ses doubles. Essai sur la Culture Arabe Classique. Le Seuil Paris.

« يعيب جيلنا أنه لا يقبل كل ما يبدو صادراً عن المحدثين. لهذا حين أقع على فكرة شخصية وأريد نشرها، فإنني أنسبها لغيري وأعْلن: إنها لفلان وليست لي. ولكي تؤخذ آرائي مأخذ الاعتقاد الجازم أقول: « فلان هو الذي ابتدعها ولست أنا ». وتلافيا للاعتقاد أنني، أنا الجاهل، استقيت أفكاري من صُلْبي، أعمل على أن تبدو وكأنها مأخوذة من دراساتي العربية. إنني أتحاشى، إذا حدث أن استثقلَتْ عقول « متخلفة » أقوالي، أن أكون أنا الضحية. فأنا أدرك مآل مخول العلماء عند العامة. وبيّن « أن ما أدافع عنه ليس قضيتي، وإنما قضية العرب ». Adelar de Bath (XII Siècle) . أورده:

J. Le Goff dans *Les Intellectuels an Moyen Age*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 60



تمهيد

حدث يوماً (وهذا منذ ما يزيد على عشرين سنة) أن توجّه تلميذ من السنة الأولى للثانوي، صحبة رفيقين أو ثلاثة، نحو أستاذ اللغة الفرنسية عند نهاية الدرس، ليلقي عليه السؤال التالي: هل ينبغي، عند قراءة كتاب (رواية)، استذكار اسم المؤلف، فضلاً عن الحكاية؟ ورغبة في الافادة، أجاب الأستاذ وأصغى التلميذ للإجابة الطويلة بكل عناية... لقد كان تعدد المؤلفين بالنسبة لهذا التلميذ أمراً متعذر الفهم؛ ولم يستطع أن يدرك لماذا كانت الحكايات التي يقرؤها، والنصوص التي يدرسها في القسم مسبوقة باسم المؤلف أو ملحقة به. وهو لم يكن ليأبه بهذا الاسم، وحتى إذا حدث ان رآه فلم يكن ليبالي به. إنه كان حديث عهد بالطفولة. ولم تكن لعبه لتحمل اسم صانعها. كما أن الحكايات التي كان الكبار يروونها لم تكن تحمل اسماً، اللهم نغمة الراوي التي لم تكن لتتبدل. ولم تطرح عليه مسألة المؤلف إلاّ عندما أخذ يقرأ الحكايات (الكتابة تولّد المؤلف وتُلزم بأخذه بعين الاعتبار). يعتقد الطفل أن الحكايات تروي ذاتها، وأنها لا تكون في حاجة، كي تصل إليه، الا لصوت الراوي أو للورقة المطبوعة. الحكاية أشبه بالأخرى مثل الماء بالماء: فمهما كان النبع الذي يسيل منه فإنه ذات السائل. وقد يحدث ان يسأل الطفل عن منبع الماء، لكنه لا يتسَاءل أبداً عن مصدر الحكاية وأصلها. وفيما بعد، عندما يدرك أن كل نص لا بد وأن يحمل اسماً، ينبهر. غير أنه يظل يعتقد لمدة، قد تقصر وقد تطول، أن المؤلفين لا تفرضهم ضرورة، وانهم يمكن أن ينوبوا بعضهم عن بعض، ما داموا

أداة طيّعة شفافة في يد روح غامضة تسكنهم[1]. وفيما بعد، لا تخلو مرحلة تعلّم الأدب، بالنسبة إليه، من صعوبات. إذ يختفي الصانع المعهود في سماء مجهولة ليترك المكان لآلهـة صغرى تفلت من كل رقابة، وتترك العنان لمكرها وميولها الخبيثة وخصاماتها.

عشرين سنة فيما بعد، أطلع تلميذنا بعض أصدقائه على ما حدث، فسألوه والابتسامة على شفاههم: ماذا كان جواب أستاذ اللغة الفرنسية؟ فاجأه السؤال وحيّره: فقد غاب الجواب عن ذهنه نهائياً. بودّه اليوم لو رأى ذلك الأستاذ ليسأله لماذا نحاول عند ذكر كتاب، معرفة اسم مؤلفه. لا محيد من البحث عن المؤلف، ولا بد من طرح السؤال: مَن مؤلف هذا الكتاب؟ وما دام هذا السؤال الأخير بدون جواب، فإن امكانيات شتى تعنّ للسائل: وعلى كل فرضية يضعها يقوم تأويل خاص للكتاب المجهول المؤلف[2].

إن القارىء الذي يسعى لمعرفة مؤلف نص، يعمـد إلى تحديـد الخصـائـص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص فتقوده إلى اسم هذا المؤلف أو ذاك. تصدق هذه الطريقة، من دون شك، على كثير من النصوص الحديثة، التي يشكل الأسلوب فيها بصمة قلما تخدع (اللهم ان كنا ازاء تقليد ومحاكاة Pastiche). بيد أنه من العسير الحديث، في الثقافة العربية الكلاسيكية، عن أسلوب خاص

---

(1) « من العادات الأدبية للتلونيين، القول بذات فاعلة وحيدة. فمن النادر أن تحمل الكتب توقيعاً. وفكرة السرقة لا وجود لها؛ فجميع المؤلفات من تأليف مؤلف واحد خارج الزمان مجهول الإسم ». Borges. «Tlön Uqbar Orbis Tertius». *Fictions*. Paris, Gallimard. 1951, p. 36.

(2) ينبغي أن نميز المؤلف الذي لم يكتب إلاّ كتاباً واحداً عن الذي كتب مؤلفات عدة: في الحالة الأولى لا ينسخ اسم الكاتب أي « أفق انتظار »؛ أما في الثانية فإنه يحيل إلى **ما سبق أن عُرِف**. كتب ف. لوجون بهذا الصدد: « ربما لا يصبح المرء مؤلفاً إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الإسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف « العامل المشترك » الذي يجمع على الأقل نصين مختلفين، ويعطي، بالتالي، فكرة شخص لا يمكن أن يرد إلى نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصاً أخرى فيتجاوزها جميعاً ». Ph. Le Jeune: *Le Pacte autobiographique*, p. 23.

يميز فرداً بعينه؛ فهنا يختص كل نوع (Genre) بأسلوب في الكتابة، وأعني مجموعة من السمات التي نلفيها في مؤلفات عدة[3]. فمن اليسر تحديد النـوع الذي ينتمي إليه النص، والانتقال، من ثمة، من نص إلى نصوص أخرى مجانسة. إلاّ أن الانتقال من نص إلى مؤلف بعينه أمر يكاد يكون مستحيلاً. وذلك لأن كثيراً من المؤلفين نبغوا في نوع بعينه وأصبحوا علامة عليه. وكل منهم يصلح مؤلفاً للنص الذي نجهل صاحبه. وبما أن النكرة أمر لا يسمح به، فسرعان ما يلجأ إلى نسبة النص إلى أحد الأسماء التي تمثل النوع الأدبي، مما يبعث على تفشي السرقات الأدبية والانتحال. ففي استطاعة كل مزيف ماهر أن ينسب، غشاً، نصاً إلى مؤلف ينتمي إلى الماضي. ستسنح لنا الفرصة فيما بعد، للتأكد من الرباط الوثيق الذي يوجد بين مفهوم المؤلف ومفهوم النوع على اعتبار أن الأول مفهوم اعتباطي، وأن الثاني مفهوم محدّد أشد التحديد. وربما لم يكن المؤلف إلاّ وليد النوع.

★ ★ ★

يمكن للكلام أن يؤخذ، مثلما يمكن أن يعطى. يمكننا أن نَتَنَاوله لا غير؛ كما يمكن أن ننتزعه من غيرنا أو نعطيه إياه. نكون إزاء سرقة أدبية عندما ينسب فلان (س) لنفسه كلام غيره (ص)، ونكون إزاء الانتحال عندما ينسب (س) لِـ (ص) كلامِ (س). الانتحال عملية تعكس العلاقة التي تتم في السرقة. فهنا نخفي الآخر وراء أنفسنا، وهناك نتستر وراء الآخر.

تعمل العادة المترسخة في السرد، في صور متعددة من صوره، على أن تنسينا تعدد الأصوات التي تنطق من خلاله، وتشابك عبارات المؤلف (أو القائم بالسرد) مع كلام الشخصيات. لم يكن الأمر على هذا النحو في عصور وجهات

---

(3) لا تصدق هذه الملاحظة على الثقافة العربية وحدها. كتب ج. جنيت بصدد النزعة الكلاسيكية الفرنسية: «في الوعي الشعري للنزعة الكلاسيكية، عندما تدرك أية خاصية أسلوبية فردية، فإنها سرعان ما تؤول وتحول، لتصبح بذلك سمة تخص النوع وتتعالى عن الزمان». *Palimpsestes*. p. 97 .

أخرى. ذلك ما نلحظه، على سبيل المثال، في مقطع مشهور من **الجمهورية**[4] حيث يميز أفلاطون في **الالياذة** بين الأماكن «التي يتكلم فيها [هوميروس] بلسانه هو، ولا يدعنا نعتقد أنه يتكلم بلسان أي شخص آخر» (الجمهورية 393 أ)، وتلك التي «يحاول بشتى الطرق أن يوهمنا بأن المتحدث ليس هوميروس» (393 ب).

«أما حين يتكلم بلسان شخص آخر، فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على انها هي المتحدثة» (393 جـ).

ما يعيبه أفلاطون على **المحاكاة** هو اخفاؤها للهوية، وتبعاً لذلك، التحوير الذي يدخله الشاعر باستمرار على صوته كي يكون ملائماً لمزاج الشخصيات. يتولد عن هذا التشتت وهذه التقمصات المتعددة وهم في ذهن القارىء الذي يظن أن الشخصيات هي التي تتكلم، في حين أن الشاعر، والشاعر وحده هو صاحب الكلام[5].

لا تقبل الثقافة العربية الكلاسيكية سرد المحاكاة، حيث يختفي المؤلف ليفسح المجال ويترك الكلام لكائنات خيالية. أو لنقل بعبارة أصح إنها لا تقبله من غير تحفظ. فقد كان هناك شعور بالحاجة إلى إثارة الانتباه إلى الخدعة التي وراء تلك المحاكاة. كما لو أن القارىء عاجز، من غير ذلك التنبيه، عن أن يدرك، من تلقاء ذاته، انه بصدد خيالات. ولم يكن أولئك الذين يرومون الكتابة السردية ليغفلوا، في معظم الأحوال، تبرير مسعاهم والتماس العذر له.

(4) G. Genette: «Frontières du Récit» *Figures Ii.* p. 50 - 56; R. Dupont - Rec: «Mimesis et enonciation» in *Ecriture* et *Théorie Poetiques,* p.6 - 14

أنظر جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974 ص 268.

(5) «ليس العمل الشعري هو جمعية الشعب التي يأخذ فيها الكلام كل بدوره وباسمه الخاص. إن الشاعر متفرد معزول وهو وحده الذي يتناول الكلمة: وليس له من يعطيه إياها».

J. Lallot, «*La Mimesis* Selon Aristote et l'excellence d'Homeře,» *in Ecriture et Theórie Poetiques, p. 15.*

فكانوا يشيرون في مقدمات أعمالهم إلى التحويل الذي أخضعوا له كلامهم، تجنباً لكل سوء فهم وخلط.

تتخذ هذه المسألة طابعاً خاصاً نظراً لوجود ظاهرة أخرى لها صلة بهذه وتخالفها بالرغم من ذلك. يتعلق الأمر بنسبة الكلام لا إلى شخصية خيالية، وإنما لشخصية حقيقية، لا مجال للشك في وجودها التاريخي، أو إلى شخصية خرافية لا تقل حضوراً فعلياً، داخل نفس الثقافة، عن الشخصية التاريخية [6]. ندرك هنا ما يفصل الكلام الخيالي عن الكلام المنحول. في الأول تدل سمات عديدة أن الأمر يتعلق بخيالات: كالانتماء إلى نوع سردي بعينه، وطبيعة الأحداث المروية، ووضعية الشخصيات ومكانتها... أما في الثاني فليس هناك ما من شأنه أن يبعث الشك في ذهن القارىء بصدد حقيقة الشخصيات. لا يمكن للكلام المنحول أن يقبل إلاّ إذا كان يتسم بذات الخصائص التي تحدد الكلام الأصلي. وهذا يعني أن المنتحل في حاجة، لتحقيق مسعاه، إلى وجود كلام ينتمي لمؤلف

---

(6) تلخيصاً لذلك نقول يمكن لمؤلف أن **يتبنى** خطاباً معيناً، أعني أن يتكلم باسمه؛ كما يمكنه أن **يورد** خطاباً (وهذه حالة الاقتباس)؛ وأخيراً يمكنه أن **ينسب** خطاباً لشخصية تاريخية أو خيالية. هذه الفئات الثلاث يمكن أن تؤول إلى فئتين، مع اهمال الاختلافات البسيطة:

أ ـ الخطاب الذي يكون باسم المؤلف.

ب ـ الخطاب المنقول:

ـ دون نسبة.

ـ مع نسبة:

ـ صحيحة.

ـ خاطئة.

ـ مزيّفة

ـ وهمية.

عندما ينضم صوت القائل إلى صوت الثقافة يكون من المتعذر ضبط مصدر الكلام. أنظر فيما يتعلق بهذا الخطاب الجماعي المجهول المؤلف ما كتبه:

R. Barthes, *S/Z*, p. 48. D. Sperber *Le Savoir des Arthropologues*, p. 76 - 79.

معين، لينسج على منواله كلاماً آخر ينسبه عنوة إلى نفس المؤلف.

واضح أن الأمر يتعلق بنقل ومحاكاة (Pastiche)، ولكنها تكون من الاتقان بحيث لا تتميز عن الأصل. وعندما يفصح الناقل عن مبتغاه في التقليد، نكون أمام شكل من الكتابة يتطلب قراءة تحدوها الرغبة في معرفة الكيفية التي يعمل بها الناقل على إلغاء صوته ليفسح المجال لصوت المؤلف المنقول عنه. حينئذ يكون القارىء على علم بأنه أمام كلام لا يصدر عن المؤلف المنقول عنه وإنما عن آخر يسعى لأن يذوب في لغة ليست لغته. هناك غش وتزييف، بيد أن قواعد اللعبة، وأهمها الحرص على الالتباس واتقانه، مراعاة بوضوح. أما في النسبة المزيّفة، فإن المنتحل يقدم الكلام كما لو كان صادراً عن غيره، ويكون عليه أن يقطع جميع الأواصر التي تربطه بهذا الكلام الذي وضعه تحت اسم مخالف.

ينبغي أن نميّز الانتحال كذلك عن اللجوء إلى اسم «زائف مفترض». فليس الاسم المستعار **إسم آخر**، وإنما هو اسم نختاره لأنفسنا ولا يقل اعتباطية عن الإسم الشخصي. وهو لا يحيل إلى شخص يتميز عن ذلك الذي يستعمله. إنه يشير بالضبط، مثل الكنية واللقب، يشير إلى ما يشير إليه الإسم. وإذا كان يحيل إلى شخص مغاير، لن يكون اسماً مستعاراً، وحينئذ نقع في مجال النسبة المزيّفة. وقد يحدث ان مؤلفين عدة يحملون ذات الإسم، وفي هذه الحال، عادة ما يضاف إليه تخصيص (كالمدينة الأصل على سبيل المثال) يميز أحدهم عن الآخر أو بعضهم عن بعض.

ينبغي أن نذكر كذلك الحالة التي ننسب فيها **وهماً** لمؤلف من الماضي كلاماً يطرق مسألة لا يمكن أن يكون ذلك المؤلف عرض لها، لأنها لم تكن لتطرح في عصره. وتكون هناك علامات، صريحة أو ضمنية، تحول دون حمل الكلام المنسوب إليه على أنه كلامه. ويمكن لهذه العلامات أن تتخذ صيغة شرطية: لو أن هذا المؤلف كان على قيد الحياة، لقال كذا ولفكّر على هذا النحو. والكلام الذي يتم فيه هذا «التوهيم»، والذي يكون من قبيل النزعة الاحيائية،

يمت في أكثر من جهة إلى النقل والمحاكاة. يعطي المؤلف الراحل آراءه حول مسائل لا تخص عصره، ولكننا نقوّله أقوالاً بدلالة شخصيته ومنظومة تفكيره.

يمكن للنسبة الآ تنصب على قول بعينه، وإنما على **معنى**. فالقرآن على سبيل المثال، عندما دوّن في وقت مبكر، لم يكن له أن يصبح مجالاً لعبث المزيّفين. ولكن إذا لم يكن في الإمكان تبديل الكلام، إذا لم يكن في الإمكان حذف مقاطع أو تغييرها، إذا لم يكن في الإمكان إذن أن ننسب لمؤلف ما لم يكتبه قط، فهناك مع ذلك وسيلة لأن نقوّله ما لم يقله. يكفي أن نفترض نيّة خفية وأن نقول باننا لا ينبغي أن نقف عند المعنى الحرفي، وإن حرفية النص ليست إلاّ وهماً يرمي إلى اخفاء الحقيقة عن كل من ليس أهلاً لمعرفتها، وإن كائنات موهوبة تدرك هذه الحقيقة، ولها ما يكفي من السلطة والقوة لكي تكشفها لمن يريد تعلّمها... نعلم أن البلاغة الغربية تولدت « منذ ما يقرب من 2500 سنة عن النزاعات حول الملكية »[7]. البلاغة العربية هي أيضاً وليدة صراع. بيد أن هذا الصراع كان حول **معنى** القرآن وخصائص هذا المعنى.

★ ★ ★

إن المادة اللغوية، كما هو معلوم، في متناول الجميع، ولكن، قليلون هم أولئك الذين يتمتعون بالقدرة على تحويل المعدن إلى نقود، وضرب السكة التي تصلح للتبادل الثقافي. في الثقافة العربية الكلاسيكية، لا يكفي لقول ما أن يتوفر على « انتظام خاص » كي يعتبر **نصاً**[8]؛ ينبغي، فضلاً عن ذلك، أن يصدر عن، أو أن يرقى به إلى قائل يقع الاجماع على انه حجة. حينئذ يكون النص

---

(7) *R. Barthes, «l'anciens rhétorique»*, p 173.

(8) *Ju. m. Lotman et A. Pjatigorskij, «le texte et la fonction», Semiotica*, 2e, ed, 1969, p. 207.

كلاماً مشروعاً ينطوي على سلطة، وقولاً مشدوداً إلى مؤلف ـ حجة[9]. وهكذا فقد كان المؤلّف ـ النكرة أمراً متعذر التصور. وبهذا المعنى يمكن للعبارة: «نص مجهول المؤلف» أن تعتبر من قبيل الجمع بين المتضادين. صحيح أن التردّد كان يحصل، بصدد نسبة بيت من قصيدة، بين قائلين. بيد أن هذا البيت لم يكن ليعتبر نصاً ما لم يكن القائلان معترفاً بهما كإسمين في استطاعتهما أن يرفعا الأقوال إلى مستوى النصوص.

تراتب النصوص كان في الوقت ذاته تراتب مؤلفين. والنص بكل معنى الكلمة هو القرآن الذي يحمل «كلام الله». الرتبة الثانية يحتلها **الحديث**، أي ما صدر عن النبي من قول وفعل يقرران قواعد السلوك؛ ثم هناك في مرتبة ثالثة اجمالاً، الشعر الجاهلي، المنهل الذي لا محيد عنه لاثبات النحو العربي وفهم القرآن.

هذه المجموعات الثلاث من النصوص كانت بطبيعة الحال محل شروح عديدة، و «الشرح» الذي سيحظى باهتمامنا هو الذي كان يروم الانتحال. لأسباب سياسية ـ دينية، أو لمجرد اللعب، كانت تبتدع أقوال، ولكي تتخذ قيمة النص، كانت توضع تحت إسم النبي أو شعراء الجاهلية. وقد احتد هذا الأمر مما تطلب وضع قواعد لوقف التسابق إلى الانتحال وانقاذ نصوص الأصول من التزييف والاستعمال المشكوك في أمره. كيف كان الوقوف ضد هؤلاء المزيفين؟ إنهم كانوا يطلقون العنان لأنفسهم ويملؤون الأسواق بما ينحتونه من قطع مزيّفة. لقد كانت القطع المزيفة التي تروج في واضحة النهار تطابق أشد المطابقة تلك التي صنعها الصيارفة الذين رخصتهم المؤسسة، إلى حد أن التمييز بينهما كان

---

(9) *Cf. M. Arkoun, Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IV/Xe.* p. 148 - 149.

حول مفهوم auctoritas في الخطاب اللاهوتي للقرون الوسطى أنظر:

A. Compagum, *La Seconde main*, p. 218 - 221.

متعذراً. إنها تحمل نفس المميزات وتزن ذات الوزن وتلمع ذات اللمعان. ولا يفصل بينها إلاّ مصدر انتشارها وذيوعها. فذاك مصدر مشروع والآخر ليس كذلك.

للوقوف دون هذا المد وهذه الفوضى يلزم تطهير السوق وتخليصه من القطع المزيّفة مع الحفاظ على القطع الجيدة وحدها. ولكن كيف التعرف على هذه؟ في غياب معيار «داخلني» مضبوط، ووسط الخلط الذي يرجع الى ذيوع التشكك، ليس هناك إلاّ مسلك واحد: الارتقاء في السلسلة حتى بلوغ الجهاز الذي صنع القطعة. حينئذ، وحينئذ فحسب، يكون في الامكان معرفة ما إذا كانت القطعة التي نتساءل بصددها جيدة أم لا. ينبغي إذن الانطلاق ممن بيده القطع والرجوع القهقرى للوقوف عمن تلقاها، ثم الارتقاء في السلسلة إلى أن نصل إلى نقطة الانطلاق. وعبر هذا نضع أيدينا على صاحب القطع المزيّفة، ونقضي على أجهزته وننشر اسمه لاتقاء شرّه استقبالاً والحذر من القطع التي ينشرها. بل قد تقام قوائم بأسماء أولئك الذين روّجوا نقوداً، أموات واحياء، بحيث يكفي الرجوع لهذه القوائم لتحديد زيف القطعة أو جودتها.

بيد أن المسألة ليست بهذه البساطة. ذلك أن استراتيجيتين ستتواجهان، إحداهما مقابل الأخرى، أو بالأحرى، فإن إحداهما تقوم بدلالة الأخرى. هناك صراع يتواجه فيه الخصمان بأسلحة شبه متكافئة.

تجند الاستراتيجية الأولى وسائل ضخمة لمعرفة ما يأتيه المنتحلون والتنبؤ به. إنها تراقب حركات الخصم وسكناته فتسعى إلى ضبطه في مخبئه. عند أولئك الذين يسهرون على سلامة السكة تكون معاقبة التزييف وقهره مواكبة لمعرفة الطرق التي يتخذها.

أما الاستراتيجية الثانية فإنها تسعى جهدها لاخفاء الانتحالات وذلك بحرصها على معرفة الوسائل التي يمتلكها الساهرون الرسميون على ضرب النقود. وعلماً بأنها عرضة للعقاب، فإنها تغلف أعمالها وتسترها وتخفي الطرق التي تجعل السكة

المزيفة تروج كعملة جيدة. وقد يحدث بطبيعة الحال أن ينتقل منتحل جهة الخصم ويكتب مذكرات يكشف فيها أسراره يوم كان غارقاً في صناعته المقيتة.

الفصل الاول

تناسخ المقطوعات الشعرية

الأطلال:

تُستهل إحدى أقدم القصائد العربية بهذين السؤالين:

هـلْ غَـادر الشعـراءُ مـن مُتردّم ؟   أم هل عرفت الدّار بعـد تـوهُّـم ؟

ثم يعرض الشاعر، فيما بعد، لذكر محاسن المحبوبة، ووصف الديار التي هجرتها لترحل بعيداً وقومها، طلباً لمواطن الرعي...

رغم ما يبدو في الظاهر، فإن السؤالين اللذين يطرحهما عنترة، مرتبطان أشد الإرتباط. وهما لا ينتهيان إلى جواب. كما لو أن الجواب شديد الوضوح أو مستحيل الصياغة.

السؤال عن الديار يتلو السؤال عن السابقين، عن الشعراء الأقدمين، عن الأجداد الأموات. الديار مهجورة والشعراء قد رحلوا. يعيد عنترة رسم مكان في الصحراء، ويفحص تبوغـرافيـة الخطـاب الشعـري الذي رسمـه السلـف. يستجيب هذا الخطاب، في معظم الأشعار لمطلب أوّلي: على الشاعر أن يتكلم عن الأطلال التي أتلفتها الأمطار وذهبت بها الرياح[1]. الديار المهجورة التي يعيد عنترة بناءها والتي **يتعرف عليها** تشبه كل الديار التي تركها على الأرض هجر المحبوبات ورحيل الشعراء. هذه الطريق التي داستها أقدام عديدة، مرسومة مقدماً: يتعين إذن إقتفاء الآثار التي لم تنطمس كاملة.

---

(1) قد ترتبط هذه المعاني ببكاء الاطلال كما نلحظ في قصيدة امرىء القيس.

نعلم أن هوميروس يتوجه، في مستهل **الإلياذة**، الى ربات الفن طلباً للمعونة. أما عنترة فينادي « شعراء » الماضي وصوت السابقين، الصوت الوحيد الذي، خارجاً عنه، لا يتبقى شعر ولا ما يمكن أن يقال. في مستهل القصيدة، بل عند بداية **الشعر** هناك إهتمام بالتكرار والتقليد. في فجر التاريخ العربي نلفي رجوعاً إلى فجر سابق، إلى أصل وأساس، فجر مضى وأمحى (ولم يخلف الآ بعض الآثار)، ولكنه ما زال، بالنسبة لعنترة، حاضراً ينبض بالحياة. شعر عنترة الذي نميل اليوم للنظر إليه كشروق، كان إنحداراً نحو المغيب.

ظهر عنترة في لحظة لم تُبق فيها ديار مهجورة إلاّ على انقاض ذكريات، وبقايا ينبغي ترميمها لبناء دياره وقصيدته. من يا تُرى سيحدد لنا المعنى المضبوط لسؤاله، لإستهلاله الإستفهامي؟ أهو يأس أو تشوق، أم ندم على كونه لم يأت إلاّ والأوان قد فات؟ أهو إعتراف بالدين وتمجيد للتراث القديم؟ أهو حث أم تحد؟ أم إنه تفكير فيما ينبغي أن يقال عن قيمة الماضي وعن القصيدة الشعرية؟ هذا إن لم يكن المقصود فضح الطريقة المتبعة [2] فكأنه يقول: إن كان ولا بدّ من أن تستهل القصيدة بوصف الأطلال فلنذعن لهذا الأمر، ولنحترم ما أُتُّفِق عليه، ولنقتف آثار الأقدمين، ولنحذ حذوهم.

الظاهر أن الشعراء الأقدمين لم يأتوا على قول كل شيء، وأنهم تركوا بعض البقايا، وإلاّ لما وضع عنترة قصيدته. ولكن ما معنى « التركة »؟ ما عسى يمكن للسلف أن يترك للخلف؟ ولِمَ لَمْ يقولوا كل شيء؟ لماذا لم يستوفوا ميدان المقول؟ هل فعلوا ذلك عنايةً بالخلف؟ أم جوداً وسخاءً؟ لا يخلو لفظ « التركة » من لبس: فهو يحيل إلى « بقايا » وفتات مائدة تركها الأقدمون عن قصد وطواعية، كما قد يعني حالة إغفال الأقدمين الذين لم يأبهوا بمجال من

---

(2) *Cf.* B. Temachevski, «Thématique», *in Théorie de la littérature,* Textes des formalistes russes, p. 300 - 301.

القول، فواصلوا طريقهم دون الانتباه إليه؛ حينئذ سيكون على المحدثين أن يقتحموا هذا الميدان ويغزوه.

إمتداح التقليد:

لا يظهر أن عنترة ينشغل بتجربته وحدها، وإنما بتجربة كل شاعر يواجه التراث. حينئذ يمكن أن نعيد صياغة سؤاله على النحو التالي: لا جدوى من وضع أبيات لا تعمل إلاّ على تقليد أخرى [3]. ولكن ما قيمة الأبيات التي لا تنشدّ إلى أبيات الأقدمين وترتبط بها ؟ ما قيمة الكلام الذي لا يقلد ويردد ؟ ألاّ يوّلد الإختراع، الذي لا ينطوي على أي قدر من التقليد، سوى غريب الكلام ؟ ألن يكون، في نهاية الأمر، إلاّ سراباً قاتلاً، وقضاء على الكلام ؟.

عندما يعلق إبن رشيق، على بيت عنترة، يورد هذه القولة التي ينسبها لعلي بن أبي طالب: «لولا أن الكلام يعاد لنفد» [4]، لا وجود للكلام إلاّ في تكراره وتقليده وإجتراره، لكي لا يجف النبع، ينبغي أن يسيل ويبذر المياه ويضحي بنفسه ويستنفد. الكلام الذي لا يجتر نفسه يكون عرضة للفقر والجمود فيفنى جوعاً وهجراناً. التقليد راعي حياة الكلام وجوهره. كلما أعدنا الكلام وردناه نما وإزدهر. التقليد الذي يقتل الكلام هو الذي يبعثه ويحييه. في البدء كان التكرار؛ وكلما إرتقينا الماضي، لاحظنا إجتراراً متواصلاً للكلام. من هذه الزاوية يسكن القدماء مسكن المحدثين؛ وليس للخلف أن يحس بأنه يثقل على السلف: فهو لا يدين له إلاّ بما يدين به هذا لسلفه وكل قديم من الشعراء محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله [5].

المفارقة هنا، أن عنترة، الذي جاء بعد أن قيل كل شيء، إستطاع أن يضع قصيدة من الأصالة بحيث تتميّز، في آن، عن قصائد القدماء والمحدثين كما

(3) *cf.* H. Bloom, *The Anxiety of Influence.*

(4) العمدة، I، ص. 74.

(5) نفسه.

يذكر إبن رشيق [6]. إنه إستطاع في تقليده، أن يسمع صوته بين أصوات الأقدمين بنبرة لا مثيل لها. صحيح إنها إنعكاس وصدى، إلاّ أنها تتمتع بكيانها الخاص. إنها تتحرر من غيرها بذات الفعل الذي يجعلها مشدودة اليه. فهل غادر الشعراء من متردم ؟ نعم، يجيب هذا الصوت.

النسيان والذاكرة:

إذا أردنا أن نتبين هذا التفاعل بين التقليد والإبداع، لنعد إلى الديار المهجورة، ولنمعن النظر في طلالها. أوليست شبيهة بوشم اليد ؟ هذا ما يشهد عليه بيت الشاعر الجاهلي طرفة:

لخولــــة أطــــلال ببرقــــة ثهْمَــــدِ   تلوح كباقي الوشم في ظــاهــر اليــد

يتابع النظرُ رسم الديار كأنه خطوط وشم أو علامات كتابة. يقول لبيد الشاعر الجاهلي:

فَمَــدَافــع الرَّيّــان عُــرِّيَ رسمُهــا   خَلَقــاً كما ضمــن الوَحــيَّ سِلامهــا

ثم يكرر لبيد نفسُه، بشأن الديار المهجورة معاني الكتابة والوشم:

وجلا السّيــولُ عــن الطلــول كــأنها   زُبُــرٌ يُجــدّ متــونَهــا أقلامُهــا

أو رجْعُ واشمــةٍ أُسِــفّ نــؤورُهــا   كِففــاً تعــرض فــوقهــن وشــامهــا

لا تقدم الديار المهجورة ولا الوشم ولا الكتابة رسماً واضح المعالم. لهذا فإن الشاعر هو، قبل كل شيء، منقب في الآثار التي طواها النسيان أو كاد. وعليه أن يصارع النسيان، ضد هذه «الطلول» التي تكسو الديار. ومن حسن الحظ أن «السيول» جلت الأرض وأظهرت ما كان مستوراً. عندما تميط الذكرى اللثام الذي يحجب الأطلال فإنها تحيي وشماً ذبل وكتابة بليت. مهمة الشاعر أن يرسم رسماً فوق آخر، ويكتب كتابة فوق أخرى. الكتابة الجديدة تخط فوق الأخرى التي كادت تمحى؛ قد تشاء الصدفة أن تبقي الحروف البالية وتنسخ، ولكن، أمام

(6) «وقد أتى في هذه القصيدة بما لم يسبقه إليه متقدم، ولا نازعه إياه متأخر». **نفسه**.

أنقاض كتابة، يكون على الشاعر أن يعمل على أن تنهض ديار جديدة.

النسيان أمر ضروري لنظم الشعر. ولِشدْما نُصح به كل من أقبل على نظم الشعر. على هذا النحو، مثلاً، تعلم أبو نواس فن النسيان:

« وكان [أبو نواس] قد إستأذن خَلَفاً في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك في عمل الشعر إلاّ أن تحفظ ألفَ مقطوع للعرب، ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة. فغاب عنه مدّة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها. فقال: أنشدها، فأنشده أكثرها في عدّة أيام. ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له: لا آذن لك إلاّ أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها. فقال له: هذا أمر يصعب عليّ، فإنني قد أتقنت حفظها. فقال له: لا آذن لك إلاّ أن تنساها. فذهب إلى بعض الدّيَرة وخلا بنفسه، وأقام مدة حتى نسيها. ثم حضر فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أكن قد حفظتها قط. فقال له: الآن أنظم الشعر ». [7]

شعَر أبو نواس بإستعداد لنظم الشعر، ورغب في أن يحرر الأبيات التي تسكنه (أو يسكنها) من معقلها. لكنه يعلم أن هذا ليس كافياً، وأن استيفاءه للغرض رهين بإتباع توجيهات خلـف الذي أبان عن قدرته في أن يرشد الشعراء الجدد. لكي ينظم الشاعر أبياتاً يكون في حاجة إلى سلطة عليا تأذن له بذلك، فيتتلمذ على شيخ يكشف له أسرار الشعر. والخطوة الأولى في التعلم تقتضي حفظ عدد كبير من المقطوعات. والخطوة الثانية، التي ينبغي أن « ينسى » فيها ما حفظه عن ظهر قلب لا تخلو من إقلاق: إذ بإمكان المرء أن يشغّل حافظته ويضبط ذكرياته ويتحكمّ في أحوال نفسه ويعلّم معالم بعينها، ولكن كيف يمكنه أن يمحو عن قصد وطواعية، كل ما علق بالذاكرة؟ كيف يمكن دعوة النسيان والحث عليه ؟ كيف يمكن محو حروف ألفِ مقطوع وإلغاؤها ؟ ثم كيف يمكن

---

(7) ابن منظور، **أخبار أبي نواس،** القاهرة، 1924، ص 266 - 267. وقد أورده كذلك:

A. Trabulsi, *la critique poétique des Arabes jusqu'au V siecle de l'hégire,* Damas, 1955, p. 55.

للشيخ، الذي تأكد من إتقان حفظ هذه القصائد أن يتيقن من نسيانها ؟ [8]. إن المتعلم الذي لا يعلم سر المهلة التي تعطى له، يدرك، بالرغم من ذلك، أن عليه ألاّ ينساق في النظم بمجرد أن ينهي مجهود الحفظ. وحين يؤذن له، تكون « مدة » قد مرت إندثر خلالها الألفُ مقطوع، وصار دياراً مهجورة لا تعرض للناظر إلاّ الأنقاض. النسيان كارثة تلم بالبنيان وتفك أواصره وتفتت أحجاره، ليتحول الألف مقطوع إلى ركام لا حد له ولا صورة.

حينئذ سيسمى قول الشعر ترميماً لهذا الركام وإعادة **لصياغته**. إنطلاقاً من الشذرات التي يخلفها التقويض، يخوض الشاعر عمله كصانع؛ فيقضي على صيغة سابقة ليبدع أخرى مستعملاً المادة المبعثرة. مثله في هذا مثل « الصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتها » [9]. لكل مقطوع شعري ذاكرة، ومن الضروري عند الإستماع إليه القضاء على هذه الذاكرة وتغطيتها. بحيث لا يتبين السامع الألف مقطوع الذي يوجد وراء ما يُلقى عليه. على الشاعر، كما قلنا، أن يعرف كيف ينسى؛ وعلى المستمع من جهته أن يكون عاجزاً عن تبيّن ماضي المقطوع الملقى على مسامعه، ذلك المقطوع الذي هو « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن. وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه » [10].

إضافة الى التشبيهات التي عقدها الأقدمون فيما يخص الشعر، يمكن أن نقول: الشعر ميدان تجسيدات متواصلة، وتناسخات مرهفة؛ لكل قطعة شعرية حيوات

---

(8) نجد أمراً مماثلاً لهذا فيما يتعلق بخطيب: « حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها: فتناسيتها؛ فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلاّ سهل عليّ » (أورده ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 10). ما معنى « تناسيتها »؟

(9) **نفسه**، ص 78.

(10) **نفسه**، ص 10.

سابقة تطوى ذكراها الى حد أن الجهد المبذول لاحياء الذكرى لا يستعيد إلاّ بقايا مادة لا تفصح عن الصورة الوحيدة المجيدة للقطعة المعنية. إلاّ أن هذه البقايا تكون، في بعض الأحيان، كافية للكشف عن تناسخ المقطوعات الذي لا يقل غرابة عن تناسخ الألفاظ. فكما أن هناك مختصين يُعنون بحياة اللفظ، أو بحيواته على الأصح، فهناك آخرون يهتمون بتنظيم حيوات المقطوعات وضبطها وجمعها. وهذا ما تخصه كتب الشعر والبلاغة العربية بباب يحمل عنوان **السرقات**.



الفصل الثاني

التبني

من بين أعظم المؤلفين الموسيقيين يعد فولفجانج أماديوس موزارت أقلهم عناية، في تأليفه بالأناشيد. ولا تضم أعماله منها إلاّ حوالى ثلاثين قطعة كانت في معظمها أعمال مناسبات [...] وقد تخلّى لصديق له عن امتلاك بعض من أجلها.

W. Oehlmann, *Reclams Liedfuhrer* **Stullgart. 2e èd 1977, p. 107**

السرقات:

هناك تماثـل بين السرقات والصور البلاغية: ففي كلتا الحالتين يكون علينا أن نقسم ونسمي، وكلما تقدمنا في ذلك (أو تراجعنا) تعقد التقسيم وتنـوعـت الأسماء. كل من يهتم بالسرقات يجد الطريق معبداً واضح المعالم، ولكن لكي يتحرك فيه بيسر، عليه أن يغير مواضع المعالم ليعيد ترتيبها من جديد إتقاءً لتهمة السرقة: فالمرء لا يكون في مأمن من السرقة إن هو عرض لها.

ليست السرقات مذمومة بالضرورة عند النقاد العرب. صحيح أن الأخذ عن الغير يكون دوماً محط انتقاص، إلاّ أن المسألة هي معرفة ما إذا كان من المستحب أو الممكن الاستغناء عن خطاب الغير. لا يتردد ابن رشيق بصدد هذا الباب، فيقول: «لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه»[1]. لا معنى إذن لانغلاق النص. ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى أبيات وقصائد أخرى؛ ونظم أبيات لا بد وأن يؤدي إلى سرقة أبيات أخرى.

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 265.

ربما وجبت الإشارة، بهذا الصدد، إلى الصيغة الالزامية لكتب النقد التي تستخلص من التجارب السابقة، قواعد الصناعة الشعرية. والشاذ، الذي يزول شذوذه بفعل الزمان، سرعان ما يصبح قاعدة صارمة. الشاعر مدعو لاستنساخ نماذج قارة؛ وفي محاولته لاتباع «الوصفة»[2]، لا بد وان تعترضه السرقات.

نكون أمام سرقات[3] كلما أمكن الربط بين نص ونص آخر سابق عليه أو نصوص أخرى. والاستشهاد هو أيضاً قسم من السرقات؛ وكثير من النقاد يعرضون له في باب السرقات أو يلحقونه به[4]. الصنفان الأولان اللذان يميزونهما يشيران إلى النص المستشهد به: **فالاقتباس** هو الاستشهاد بنص قرآني أو بحديث نبوي؛ **والتضمين** هو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر. ثم هناك صنفان آخران يشيران إلى الانتقال من ميدان لآخر: **الحل** هو نثر بيت من الشعر؛ **والعقد** هو العملية العكسية، أي نظم مقطع نثري[5]. الصنف الأخير هو **التلميح**: ويعني إشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة.

يمكن أن ترد كل الحالات المدروسة في باب السرقات إلى التلميح. فما دام كل شاعر في غير مأمن من السرقات، فلا يخلو كل بيت، مبدئياً، من التلميح. كل بيت شعري ينقل بيتاً آخر. وهكذا يمكن للشاعر أن يضم في بيت واحد، معاني تشملها أبيات سابقة، كما يمكنه أن ينقل معنى من غرض لآخر، من الغزل

---

(2) Cf. D. Likhatchev «l'etiquette littéraire», *Poétique*, 9. 1972.
Cf. aussi P. Zumthor, Essai de poetique mediévale, p 117 - 120.

(3) حول السرقات راجع: A. Trabulsi, *La Critique poétique des Arabes*, p. 192 - 213.
G - E Von Grunebaum, Kritik und Dichtkunst, p. 101 - 129.
W. Heinrichs, Arabische Dichtung und griechische poetik, p. 82 - 99.

نجد أيضاً ملاحظات هامة حول تمثل العصور القديمة لمفهوم الملكية في الأدب في كتاب:

H. Peter, *Wahrheit und Kunst, Geschichtschreibung und plagiat im Klanischen Alterlun.*

أنظر كذلك دراسة: E. Stemplinger, *Das plagiat in der griechischen Literatur.*

(4) ابن رشيق: **العمدة**، II، ص 277؛ قزويني: **الايضاح، ص** 575 - 590.

(5) Cf. G. Genette: *Palimpsestes*, p. 244 - 253.

إلى المدح على سبيل المثال؛ ويمكنه كذلك أن ينقل معنى من بحر لآخر؛ كما يمكنه أن يرد بيتاً إلى شطر واحد؛ أو يبين المعنى الغامض، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافاً[6]... ومجمل القول فالسرق في الشعر «ما نقل معناه دون لفظه»[7].

التوليـد:

يميز النقاد العرب بين ثلاثة أصناف من المعاني الشعرية. الصنف الأول هو المعاني اليتيمة، النكرة، التي لا أب لها أو التي نسي أبوها: تلك هي المعاني الجارية التي تكون في متناول الجميع. وهذا شأن تشبيه الشجاع بالليث، والجواد بالغيم. هذه التشبيهات ستعتبر كلية[8] وتشهد على أن الموضوعات الثقافية تصير طبيعـة وعادة. يمكن التسليم، من غير أدنى نزاع، أن الشعوب تجمع على مدح الشجاعة والجود، وان التشبيه بالليث يوجد في كثير من الثقافات[9]. بيد أن تشبيه الجواد بالسحاب لا يتخذ معناه إلاّ داخل الثقافة العربية (وربما داخل ثقافات مماثلة) حيث يكون الغيث ظاهرة تبعث على الفرح. وقد يعسر على القارىء الذي لم ينهل من معين تلك الثقافة أن يفهم كيف يأمل الشاعر أن يرى الغيث يهطل بغزارة ليمطر ديار المحبوبة أو قبر الفقيد...

تفقد المعاني يتمها عندما يتبناها شاعر فيلبسها لبوساً جديداً. فتشبيه الجواد بالسحاب معنى مألوف بيد أن القول بأن السحاب يخجل أمام مكارم الجواد، هو تجديد للمعنى الأصلي[10]. ها نحن أمام الصنف الثاني من المعاني، أي المعاني المولدة. يشبه الاختراع بعملية جنسية: فـالشـاعـر رجـل فحـل، «واشتقـاق

(6) ابن رشيق: **العمدة**، II، ص 274 - 275.

(7) **نفس المرجع**، II، ص 265.

(8) جرجاني، **أسرار البلاغة، ص** 272 - 273.

(9) Cf. T.Todorov, *Symbolisme et interprétation*, p. 77.

(10) جرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 274.

الاختراع من التليين. يقال «بيت خرع» إذا كان ليناً، والخروع فعول منه. فكأن الشاعر سهل طريقة هذا المعنى وليّنه حتى أبرزه»[11]. لهذا يقال، عند الحديث عن المعنى، إن الشاعر «أبو غدرة».

سينهال شعراء آخرون على هذا المعنى المولّد، وسيحاولون تملّكه بتقليده. يُعتبر التقليد توليداً لمعنى جديد يقارن بالمعنى ـ الأب للموازنة بينهما. وسيولّد المعنى ـ الابن بدوره، وهكذا ستخلف الذرية. التقليد مشادة بين معنى سابق وآخر لاحق. يحاول هذا أن ينتصر على ذاك. وعندما يفوز المقلد يرتبط المعنى باسمه، من غير أن يكون هو مخترعه[12]. ومع ذلك، فإن سيادته لا تعمّر طويلاً، ما دام تحت تهديد من سينزع منه قصب السبق. وهكذا فإن المعنى مدار صراع لا يعمر فيه الفوز طويلاً.

إذا كان المعنى يخضع لعمليات توليد متواترة، فلأنه يشكو من نقص وحاجة وعدم اكتمال، فيكون على الشعراء إكمال ذلك النقص والارتقاء بالمعنى إلى درجة عالية من الكمال. يكون التقليد متعذراً في بعض الأحيان: يتم هذا (ننتقل هنا إلى الصنف الثالث من المعاني) عندما يمتنع المعنى عن التوليد، أي عندما يكون عقيماً[13]. لا تنطوي هذه الخاصية على أي معنى انتقاصي. العكس هو الصحيح: فالمعنى العقيم هو الذي يُعجز المقلدين لاكتماله. وكل من حاول الاقتراب منه لا يجني إلاّ الخيبة لأنه كـ «الشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم»[14].

المحتكر:

ترى الناس ما سرْنا يسيرون خلفنا ‏ ‏ ‏ ‏ وإن نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

الشاعر الذي قال هذا البيت هو جميل من قبيلة عذرة. وعندما كان يرويه

(11) ابن رشيق، **العمدة**، I، ص 235.

(12) **نفس المرجع**، II، ص 173.

(13) **نفس المرجع**، II، ص 277.

(14) جرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 219.

ذات يوم، خاطبه الفرزدق، شاعر مضر، قائلا: « متى كان المُلك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها »[15].

معنى هذا أن البيت ليس لجميل وإنما للفرزدق! يُظهر جميل ادعاء، ويزعم لقبيلته فضيلة ليست أهلاً لها؛ ولم **يكن له** هو أن يقول هذا البيت. أما الفرزدق، فعلى العكس من ذلك، **بامكانه** أن ينطق به، هو الذي يتكلم باسم قبيلة ذات مجد. البيت يلائمه فهو إذن صاحبه.

لأي غرض ينتمي هذا البيت؟ للفخر، الغرض الذي نبغ فيه الفرزدق الذي يعرف بهجوه للقبائل المعادية ومدحه البليغ لقبيلته. حقاً إن الفرزدق لم يكن وحده صاحب هذا الغرض لكنه نبغ فيه إلى حد انه عند ذكر اسمه فإن الذهن ينصرف إلى هذا الجانب من شعره. أما جميل فقد أوقف شعره على الغزل. والجزء الأعظم من قصائده ينصب على حبه لامرأة واحدة هي بُثينة. فلسنا نتوقع منه بيتاً في التفاخر، وليس هذا من **طريقته**، ولا مما يلائم الصورة التي ارتسمت عنه. البيت المذكور يعكّر إذن صفو هذه الصورة، ويظهر كأنه نشاز؛ وعلى كل حال فإنه يبدو عالة على مجموع الانتاج الشعري ولا تصله به صلة. إنه جوهرة غريبة وسط جواهر العقد. هذا في حين انه لن يكون كذلك بين أبيات الفرزدق فهو فيها بين أهله وذويه. وبامكان الفرزدق إذن أن يدعيه لنفسه بطمأنينة ودون تردد.

يظهر أن جميلاً تخلى له عنه عن طواعية[16] وأنه « تجافى له عنه ». لو أن جميلاً هو الذي نسب البيت زيفاً للفرزدق لما اعترض معترض. ولكن لو أن الفرزدق هو الذي نسبه لجميل لما صدقه أحد. وعلى كل حال فلو أن البيت ظلّ يتيماً نكرة لنسب من دون شك إلى الفرزدق. في عملية السرقة هذه، السارق هو

---

(15) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 269.

(16) **نفس المرجع** والصفحة.

جميل لأنه قلّد طريقة الفرزدق، لهذا فإن بيت « هُ » يبدو نقلاً ومحاكاة. صحيح أن جميلاً يبين عن مهارته عندما ينشد بيتاً في غرض لم يعتد نظم الشعر فيه، لكنها مهارة مصطنعة وتقليد يثير الدهشة دون أن يلقى من يسانده.

لنتساءل الآن ماذا كان سيتم لو أن الفرزدق انتحل بيتاً عذرياً لجميل. إن هذا الانتحال سيلاقي أشد الاعتراضات لأن جميلاً يجيد الغزل، في حين أن أبيات الغزل عند الفرزدق مشهورة بضعفها.

لقد كان الفرزدق في الفخر محتكـراً ملحاحاً. وعندما كانت تروقه أبيات في الفخر، كان يسأل قائلها أن « يدعها » ويمتنع عن روايتها باسمه وإذا لقي اعتراضاً كان يلجأ إلى التخويف والتهديد؛ وقد كان هذا كافياً لأن الفرزدق إذا هجا أذل وأهان[17]، وبالرغم من ذلك فإن الأبيات التي يحصل عليها، طوعاً أو كراهية، تظل مرتبطة بقائلها. فالكل لا يرى تنافراً بينها وبينه، ولكن لا أحد يجهل اسم قائليها. إنها إذن أبيات موزعة، ممزّقة، ذات رأسين وتنظر إلى جهتين. وعندما تروى تنسب للشاعر الذي قالها دون أن يكون أهلاً لها، كما تنسب إلى الشاعر الذي هو أهل لها دون أن يكون هو قائلها.

قريب من هذا حال الشاعر الذي « يعينُ صاحبهُ بالأبيات يهبها له »[18]. قد يقال ان هذه الأبيات هي لمن نظمها بيد أن هذا لا يتبناها بالمعنى الحقيقي للكلمة. ما دام نظمه إيّاها كان يقصد التخلي والانفصال: تقترب هذه الحالة من الانتحال: عندما يضع الشاعر (س) نفسه مكان (ص) وينسب إليه ما قاله (س). يعلق ابن رشيق على هذه الحالة بقوله: « والشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك إذا كانت شبيهة بطريقته، ولا يعد ذلك عيباً، لأنه يقدر على عمل مثلها، ولا يجوز ذلك إلاّ للحاذق المبرز »[19]. وبعبارة أخرى فإن

(17) نفس المرجع والصفحة.

(18) نفس المرجع، II، ص 270 - 271.

(19) نفس المرجع، II، ص 271.

بإمكان الشاعر الفحل أن يسرق أبياتاً تلائم الغرض الذي نبغ فيه؛ فلا مفر للوديان من أن تصب في البحر.

أبو يس:

لم يعرف أحد شهرة أبي يس في الحساب. ولقد كان ذلك من سوء حظه، لأنه أصيب بالجنون من شدة التفكير في مسألة حسابية. «فلما جنّ كان يهذي أنه سيصير ملكاً، وقد ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم». وكان أبو نواس على صلة به. فكان، على سبيل المزاح، ينسب إليه أشعاراً لا يبعد مضمونها عما كان يقوله في هذيانه. وكان أبو يس يحفظ هذه الأشعار عن ظهر قلب فيدعيها لنفسه[20]. ولم تكن حقيقة الأمر لتخفى على أحد، أما هو فكان يعتقد اعتقاداً جازماً أن الأبيات التي يرويها أبياتُه. ولم يكن بعيداً كل البعد عن الصواب: فهو وحده الذي كان في استطاعته أن يتبنى مضمون هذه الأشعار التي كانت تلائمه أكثر من غيره. حقاً، إن أبا نواس هو الذي كان يضعها، ولكن بما انه لا يدعي النبوة، لم يكن له أن يزعم لنفسه مضمون تلك الأشعار؛ لقد كان يكتفي بلبس جلدة أبي يس ليعيش أوهامه لعباً. هذا في حين أن أبا يس الذي لم يكن ليخلق مسافة بينه وبين الصور التي تملأ هذيانه، كان يعتقد **فعلاً** أنه ملك ونبي وشاعر.

(20) الجاحظ، **البيان**، II، ص 228 - 229.



الفصل الثالث

القصيدة المتعددة الأزواج

الخياط المتنقل:

المدح، كما هو معلوم، مجال تعاقد، ضمني أو صريح، بين شاعر وأمير: فيه يُقدّم الثناء مقابل أجر. يصبح التعاقد ذا مفعول بمجرد أن يقبل الأمير الإنصات إلى الشاعر؛ فإذا ما رفض إستقباله، وأغلق في وجهه أبواب بلاطه، فإن ذلك لا يلزمه في شيء. من المناسب أن نشير إلى أن الثناء لا يسبق المكافأة بالضرورة؛ فقد يحدث أن يغدق الأمير الأموال على الشاعر فيلجأ هذا، إعترافاً بالجميل، إلى نظم أبيات يمدحه فيها. كما ينبغي أن نذكر أن العلاقات بين الطرفين غالباً ما يطبعها التوتر، إذ كثيراً ما يخل أحد الطرفين بالتعاقد. فقد يبخل الأمير بعطائه أو يخرج الشاعر من بلاطه إذا هو لم يستسغ أبياته؛ وقد يعطى وعوداً لا يفي بها. ينبغي ألاّ نشرع في الدفاع عن الشاعر، والشفقة على مآله، فإنه لا يعدم حيلة، هو الذي حنكته التجارب. فبإمكانه أن يهجو الأمير الذي إمتدحه، ويصفه بأحقر الأوصاف بعد أن شبهه بالشمس، ولكن ذلك من قبيل النقمة المعهودة. وبإمكانه كذلك، وهذا ما سأحاول أن أهتم به هنا، أن يلجأ إلى حيلة لا تخلو من مكر ودهاء: **وهي أن يستعمل نفس القصيدة لمدح عدة أمراء**[1].

---

(1) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 136.

عندما يؤدي الأمير ثمن قصيدة المدح فإنه يصبح مالكاً لها. وبتعبير أصح ينبغي أن نقول إنه يحتكرها حتى وإن لم يعترف للشاعر بالجميل؛ فيكفي أن نعلم أن القصيدة موجهة إليه كي تظل مرتبطة بشخصه على الدوام، ولا أحد غيره يمكن أن ينازعه ملكيتها. إنه يتملكها لمجرد أنها تصف خصاله وفضائله، مثلما لو تعلق الأمر بلوحة تمثل صورته. لن يخطر ببال أحد أن يدعي ملكية تلك اللوحة، أو على الأقل، تلك الصورة التي تمثل عليها[2]. فبإمكان النموذج على الدوام أن يفند من يزعم أن الصورة تشبهه ويقنعه ببطلان دعواه بأن يضعه أمام اللوحة. اللهم إن تعلق الأمر بشخصين يتشابهان تمام التشابه، وهذا أمر بعيد الاحتمال. (فمثل هذين الشخصين لا يوجدان إلاّ في الكتب)، وحينئذ سيضطر صاحب الزعم إلى الإعتراف بأن الصورة التي يدّعي ملكيتها ليست مرآة تعكس صورته التي عهدها[3]. ثم إن اللوحة التي تمثل الصورة الشخصية غالباً ما تشير في هوامشها، بالإضافة إلى إسم الرسام، إلى إسم الشخص المصور. فإذا حدث وأن جُهل إسم النموذج، فإن ذلك لن يغير من كون اللوحة لا تمثل إلاّ شخصاً بعينه.

هذا شأن المديح على ما يبدو. ففي دواوين الشعر ومنتخباته يذكر إسم الأمير الذي وجهت إليه القصيدة مثلما يذكر إسم الشاعر الذي نظمها. هذا بالإضافة إلى أن القصيدة تحتوي في الاغلب على مؤشرات من شأنها ان تكشف عن هوية الأمير، كالإسم، والاسلاف، والمعارك التي ظفر بها والأعمال الجليلة التي قام بها... وحتى لو فرضنا أننا لا نعرف بالضبط من هو الممدوح في القصيدة، فإننا لن نشك في أن الأمر يتعلق بأمير، وبه وحده. بأمير واحد؟ هنا

---

(2) الأمر مخالف لهذا عندما يتعلق بصورة شخصية تمثل هذا النموذج البشري أو ذاك. فهذه تنطلق من العمومية منذ البداية.

(3) يظهر أن من المتعذر رسم لوحة يمكن لكثير من الأشخاص أن يتعرفوا على أنفسهم في صورتها. إذ لا يمكن للشخص المصور أن يتعرف على صورته ويتعرف على صورة آخر في نفس اللوحة.

يتجلى إختلاف أساسي بين قصيدة المدح واللوحة الشخصية. فالصورة الشخصية لا تنفصل عن اللوحة، وفي إمكاننا دوماً أن نتعرف على النموذج الذي أخذت عنه الصورة، حتى وإن كانت هناك نسخ متعددة تقلد الأصل، الذي لا يتحول من جراء الاستنساخ. أما قصيدة المدح فهي مستقلة عن الحامل الصوتي والكتابي الذي يحملها، بمعنى إن الإلقاء الاول للقصيدة، أو كتابتها الأولى، لا يفضلان قط الإلقاءات أو الكتابات، اللاحقة، والأمر لا يكون كذلك عندما يتعلق باللوحة. بل إننا يمكن أن نذهب أبعد من ذلك فنقول إن القصيدة مستقلة عن الأمير الذي توجه إليه، لأن الأمير لا يوصف فيها ـ وهذا شأن أنواع genres أخرى من الأنواع التقليدية ـ بما له من سمات خاصة، وإنما بصفات نوعية. الشاعر لا يثني على هذا الخليفة بعينه، وإنما يمدح **الخليفة**، لا يمدح هذا الوزير بعينه، وإنما يمدح **الوزير**. كيف السبيل إذن إلى معرفة أن هذه القصيدة قيلت في مدح (س) دون (ص)؟ لا يمكن أن يعرف هذا إلا بالشهرة. إن العلاقة بين الأمير وقصيدة المدح ليست علاقة ضرورية فلا مفر، والحالة هذه، من الخداع والغش.

يضع النقاد العرب حواجز صارمة بين مختلف النماذج التي يمكن للشاعر أن يمدحها: فهناك الملك، والوزير والقائد والكاتب والقاضي والسوقة [4]. فمن الخطأ الشنيع مدح الوزير بخصال الملك أو القائد. وليس من اللائق مدح الملك بالقول إن مائدته لا تخلو من ما لذّ وطاب: فهذه صفة قد لا تلائم إلا حاجبه. وقد يكون من قبيل الهجو وصفه بأنه لا يخلف وعده، لأن هذه الخصلة لا تصبح ميزة إلاّ عندما تقرن بالعامة [5]. لكل نموذج كلام يناسبه ومجموعة من الخصال لا تخصه إلا هو بالذات، ولا ينبغي أن تحمل على نماذج أخرى.

---

(4) قدامة، **نقد الشعر**، ص 88 - 101.

(5) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 123.

هنا تَفرض مقارنة الكلام بالثوب نفسها [6]. يوجه الشاعر أبو تمام هذه النصيحة إلى أحد تلامذته فيقول: « كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجْسام » [7]. فبأي جسم يتعلق الأمر ؟ هذه المرة أيضاً لا يتعلق الأمر بجسم شخص بعينه ؟ إن الثوب الذي تنبغي خياطته هو ثوب **جماعي**، يمكن لكل الأجسام التي تنتمي لنفس الجسم الإجتماعي أن تلبسه.

والظاهر أن هذه المقارنة لا تخلو من عيب. فعندما يسلم الثوب المخيط إلى صاحبه، يصير ملكاً له: إنه يكون ملائماً له، مطابقاً لصورته. ولكن قد يحدث أن مجموعة من الناس تلبس نفس اللباس وتتمتع بذات المقاييس، ألا يدعوها ذلك إلى المطالبة بالثوب ؟ لن يحدث هذا إلاّ إذا كان الخياط يبيع الثوب إلى أشخاص عديدين، موهماً كلاً منهم أنه صاحب الحق المشروع. وكلما تقدم الخياط في عمله يأتي هؤلاء لقياس الثوب (فرادى وإلاّ إفتضحت الخديعة). وحين يأتي أوان التسليم، أوان الحقيقـة، ماذا يفعل صاحبنا الخياط ؟ إنه سيشد الرحال ليمارس حرفته المذنبة بعيداً. ويحمل معه الثوب بطبيعة الحال. وإلاّ فلمن يتركه ما دام يلائم جميع زبائنه ؟ ولمَ يفضل هذا على ذاك ؟ الأسهل هو أن يحمله معه، تجنباً للحزازات، وقصد إستخدامه من جديد. ولكن، لا بد وأن تعترض الخياط صعوبة في مقامه الجديد: فبما أن الثوب جاهز، فإن الزبون الذي سيؤدي ثمنه قد يريد حمله معه. ولكن الخياط سيكون قد فك أواصره وأعاده إلى حالته الأولى كثوب غير مخيط. بإمكان العملية أن تتكرر، وأن يباع الثوب

---

(6) يذكر أحد المؤرخين: « ان « تدرجاً للملابس » كان يعين اللباس الذي تسمح به المرتبة الاجتماعية، مثلما كان الأمر في بيزنطة، حيث كان الحصول على لباس أو زينة خاصة بالملك مساً بشرف الملك؛ ان ارتداء ملبس يخص شخصاً من الفئات العليا جريمة تعادل في درجتها حمل الأوسمة اليوم بكيفية لا مشروعة ». M. Lombard, *Les Textiles dans le monde musulman*, p. 179.

(7) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 109.

في طور خياطته إلى أشخاص آخرين، وعندما يصبح جاهزاً يرحل الخياط...

كل هذا لنقول إن بإمكان الشاعر أن يمدح بقصيدة واحدة عدة أمراء على التوالي. يكفيه أن يدخل بعض التحويرات الطفيفة على ثوب قصيدته، في حالة ما إذا كانت تلك القصيدة تنطوي على ما من شأنه (كالإسم مثلاً) أن يكون في علاقة مباشرة مع الأمير الذي رفض الشاعر أن يسلمه الثوب، بل إن بإمكانه أن يتجنب مسبقاً ذكر كل صفة من شأنها أن تذكّر بأمير بعينه، مما يعفيه، فيما بعد، من إدخال أي تحوير على القصيدة. حينئذ ستكون القصيدة «مقطوعة على مقادير جميع الأجسام» لا على جسم بعينه. وفي النهاية لن يكون على الشاعر أن ينظم، طيلة حياته، إلاّ قصيدة واحدة.

لا يتعلق الأمر بمجرد إمكانية عنت للنقاد العرب وظلت مجرد إمكانية لم تتحقق، فقد دأب أبو تمام، الذي أتيت على ذكره، وتلميذه البحتري، على فعل شيء من هذا القبيل[8]. إن إعادة إستعمال القصيدة نوع من السرقة الذاتية[9]، وهي ممارسة مشروعة (ويمكن أن تعزى لعجز في الإبداع)، لا تصبح خديعة إلاّ عندما يخفيها الشاعر موهماً الأمير أن القصيدة التي يخاطبه بها طاهرة عذراء.

من الواضح أن هذه الخديعة لا يمكن أن تعمل عملها عندما يكون الشاعر مقيماً في بلاط بعينه: عند كل مناسبة ينبغي أن يكلف نفسه عناء نظم قصيدة مدح جديدة، وإلاّ لما تلقى مكافأة. أما الشاعر المتنقل الذي يجوب أنحاء المعمور والذي يأتي من بعيد ليرحل بعيداً، فإنه لا يكون تحت الرقابة، وبإمكانه أن يعرض، بكل إطمئنان، بضاعته المغشوشة. ولكن عليه أن يسرع دوماً الخطى، وأن يستعجل في تنقلاته من مكان إلى آخر، وإلاّ سبقته قصيدته وأصبح عاجزاً عن استخدامها من جديد. كانت القصيدة تشبه قديماً بناقة تائهة

---

(8) نفس المرجع، II، ص 136.

(9) أنظر حول السرقة الذاتية، أو الاقتباس الذاتي (Selbstzitate):

E. Stemplinger, *Das Plagiat in der griechischen Literatur*, p. 185 - 193.

تتبع مساراً مجهولاً أخرق: لا نعلم في أي بلد ستحط ولا ممن ستقتبل. إذا كانت قصيدة المدح ناجحة فإنها لا تستخدم إلاّ مرة واحدة؛ إنها تسبق الشاعر وتنتشر في مختلف البلدان وتعلق بالذاكرات. حينئذ لا يكون للشاعر الذي يصبح مقيداً وفاضلاً بالرغم عنه، حول ولا قوة على قصيدته التي تصبح ملكاً للأمير لا ينازع فيه.

بنات الشاعر:

تخلق السرقة الذاتية (إعادة إستخدام القصيدة) للشاعر والأمير والجمهور صعوبات جمة. فإذا ما ذكر ناقد إحدى القصائد التي استعملت مراراً فإلى أي أمير سيشدها؟ فهل ينبغي أن يسرد، على التوالي، كل أولئك الذين إعتقدوا إنهم أشتروها ولم يعملوا في الواقع إلاّ على استعارتها؟ أم ينبغي أن يقتصر على ذكر الأمير الأول الذي أهديت له بإعتبار أن مكانته الأولية تخول له فضلاً على الآخرين؟ أما الشاعر فإنه يقضي على نفسه بملازمة الهروب من أولئك الذين مدحهم في وقفة من وقفاته. ومع المدة سيفتضح أمره وسيعرض الجميع عن أمداحه. وعندما يسود الحذر العام في شأنه لن يكون في إمكانه التكفير عن ذنوبه، وكلما يتوجه نحو أمير يعرض عنه بإحتقار. وحتى إن هو أكد أن قصيدته لم تستعمل في مدح أحد، فإن الإرتياب سيقوم بشأنها، سواء فيما يتعلق بالماضي أو بالمستقبل. وحتى لو فرضنا أن الأمير لا يأبى أن يعتقد أن القصيدة عذراء، فكيف يمكنه أن لا يشك في إنها لن تهدى إلى أمير آخر؟

أكثر الناس حيرة، في هذه القضية، هم الأمراء الذين أدوا على التوالي ثمن القصيدة، والذين يتبينون، ذات يوم، أنهم كانوا ضحية خداع. فلمدة قد تطول أو تقصر، ظن كل منهم إن الثوب قطع خاصة من أجله. وها هو الآن يدرك أن الثوب كان بالياً، وأنه كان ضحية وهم! وها هي رائحة الثوب تكشف عمن حمله واستخدمه! يُمتدح الأمير عادة بغية الشهرة، ولكي يصبح إسمه على جميع الألسن، وتعرف خصاله عند الجميع. ولكن بدل أن يظهر تفوقه، يلفي نفسه،

بعد إكتشاف الخديعة، موضوع غش وتضليل في جملة من تشملهم حالته. إن الصورة البليغة التي كانت القصيدة تعكسها عنه، والتي كان يعتقد أنها وحيدة مقصورة عليه، سرعان ما تنكشف بغتة أنها صورة مكرورة شائعة. إنه والآخرون سيان.

بنوع من الحكمة والتبصر، يدعو إبن رشيق الشاعر ألاّ يعيد إستعمال القصيدة إلاّ إذا رفض الأمير الذي وجهت إليه أن يكافئه عليها [10]. في هذه الحالة يقوم تعاقد جديد، بيد أن ذكرى التعاقد الأول قد تؤثر تأثيراً سيئاً على القصيدة التي سترتبط بأميرين، ذلك الذي أدى الثمن عنها، وذلك الذي لم يؤد الثمن. حينئذ يمكن أن نتصور شكلاً آخر من الخديعة، يقوم به هذه المرة الأمير ذاته فيمتنع كلية عن مكافأة القصائد التي تمدح خصاله. وبالرغم من ذلك فإن هذه الحالة تبدو بعيدة الإحتمال، لأن الشعراء لا بد وأن يسيئوا إلى الأمير في هذه الحالة ويتعرضوا لهجائه بقصيدة تطبعه على الدوام. الهجاء هو آخر ورقة يلعبها الشاعر عندما يُخل الأمير بالتزاماته. صحيح أنه لا يجني من ورائها منافع مادية (إنه يظل على فقره، ومن جهة أخرى يكون عليه أن يحتمي ببلاط آخر)، ولكنه يشبع رغبته في الإنتقام، ويشتهر كرجل لا يتساهل، مما يحميه، إستقبالاً، من كل من لا يؤدي له واجبه. ومع ذلك فإن من شأن القصيدة التي لم يؤد ثمنها ألاّ تجد من يطلبها إذا ما ذاع الخبر بأن «بنت» الشاعر سُبق أن زوجت ومن غير مهر.

أخذ على شاعر كونه يذلّ قصائده (بالقائها على عدة أمراء) فصاح: «هُنّ بناتي أنكحهنّ من شئْت» [11] أعترف بعجزي عن إدراك وجه الشبه بين الحالتين. فعندما يزوج الشاعر ابنته، فمقابل مهر؛ ولكي يحصل على أكثر من مهر

---

(10) **العمدة**، II، ص 136.

(11) **نفس المرجع**.

واحد، ينبغي أن يزوجها لأكثر من أمير. وبما أن تعدد الأزواج أمر محرم بالنسبة للمرأة، فينبغي ألاّ يشيع خبر الزواج المتعدد؛ من اللازم إذن ألا يطلع الأزواج على الخديعة. إن الوعد بزواج البنت أمر يسير، أما تسليمها لعدة أزواج فأمر متعذر، على الأقل في ذات الوقت؛ لأن البنت يمكن أن تعرف على التوالي زيجات متعددة. ولكن شريطة أن يرضى الزوج الحالي على فراقها ويوافق عليه، وهنا بالضبط يختل وجه التشابه. وبالفعل، فإن الأب أو الوصي لا يمكنه أن يبت في مصير ابنته إلاّ مرة واحدة؛ وعندما يتم الإختيار بين من يطلبون يدها، لا يمكنه أن يتراجع عن قراره. والحال أن أي أمير لا يرضى على فراق القصيدة التي أدى ثمنها ويتخلى عنها لآخر، ولن يفلح الشاعر في انتزاعها منه إلاّ خدعة كي يهديها إلى أمير آخر يلعب معه نفس اللعبة. لا يمكن للتشابه بين الحالتين أن يقوم إلاّ إذا حرص الشاعر على احترام التعاقد الذي وقعه مع الأمير. ولكن يمكننا أن نتصور أباً يجوب أنحاء المعمورة وعند كل مرحلة من تجواله يزوج ابنته وبعد أن يأخذ المهر، يلوذ بالهرب بصحبتها كي يعيشا مغامرة أخرى. ولكن المسألة لا تخلو من شبهة.

السرقة الذاتية والإنتحال:

هل يمكن للسرقة الذاتية، كما أتينا على وصفها، أن تعمل عملها في أنواع أخرى خارج المدح؟ يبدو لأول وهلة أن قصيدة الهجاء أو الغزل أو الفخر أو الرثاء يمكن أن يعاد استعمالها: فيمكن للشاعر أن يخاطب خصوماً مختلفين بقصيدة الهجاء ذاتها، وأن يتغنى بجمال عدة نساء بقصيدة الغزل نفسها، وأن يفاخر بمحاسنه مرات عديدة بقصيدة الفخر نفسها، وأن يبكي أمواتاً عديدين بقصيدة الرثاء عينها. ولا يسمح المجال بالتعرض إلى جميع الأنواع القديمة من هذه الزاوية. وأكتفي بالقول بأن السرقة الذاتية، من حيث هي خديعة، لا يمكن أن تنكشف عندما يتعلق الأمر بقصيدة لم تنظم بغية الحصول على مكافأة مادية. فمن المستبعد، على سبيل المثال، أن يدفع الفخر إلى التزييف، لأن الشاعر إما

أن يلقي قصيدته أمام مسامع لا علم لها بها، أو أن يلقيها على من سبقت له معرفة بها: وفي الحالتين معاً، من العبث أن تقدم القصيدة على أنها لم تلق بعد وعلى كل حال ففي حالة الفخر لا وجود لتعاقد شبيه بالمدح، ما دام الشاعر لا يرمي إلى انشاد الأبيات من أجل مقابل مادي، وإنما إلى التباهي بأمجاده، وإثبات حنكتـه في فن التفاخر. وهذا شأن قصيدة الغزل التي لا تخاطب في نهاية الأمر المرأة، وإنما من يهوى الأشعار. وهذا أمر قليلاً ما ينتبه إليه: إن الشاعر يغازل من لهم معرفة بالشعر.

أما فيما يتعلق بقصيدة الهجاء فلسنا نتبين تعاقداً من شأن الشاعر أن يخل به إذا هو أعاد إستعمالها. ذلك أن هذه القصيدة، على عكس قصيدة المدح، لا تنظم من أجل مقابل مادي وإنما من أجل إرضاء عاطفي أو أخلاقي. وإن إعادة استعمالها لا يمكن إلاّ أن تنقص من قيمتها: فعندما تتشتت قصيدة الهجاء بين عدة أشخاص، تفقد من حدتها ولذعها اللذين تستمدهما أساساً من ارتباطها بشخص واحد. ولكن لنفترض شاعراً كُلف بهجو شخص مقابل مكافأة مادية وبتكليف من شخص آخر، فبإمكان هذا الشاعر ذاته أن يسلم فيما بعد ذات القصيدة إلى شخص آخر. يبرم معه نفس التعاقد. وهذا بالطبع شريطة ألاّ تعرف القصيدة نجاحاً يجعلها قارة ثابتة.

وما القول في الرثاء ؟ الرثاء قصيدة تمدح فضائل ميت؛ وهو لا يتميز عن المدح إلاّ بسمة صورية: وهي إستعمال الماضي بدل الحاضر. «إنه ليس بين المرثية والمدحة فصل إلاّ أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل «كان» و«تولى» و«قضى نحبه» وما أشبه ذلك»[12] وما عدا هذا، فان الرثاء مضطر لأن يتبع القواعد التي تخضع لها قصيدة المدح، وأولاها القاعدة التي تقول بملاءمة المدح لوضعية الشخص الممدوح. مع من سيوقع الشاعر التعاقد

---

(12) قدامة، **نقد الشعر**، ص 111.

في قصيدة الرثاء ؟ ليس مع الميت الذي لم يعد في استطاعته أن يكافئه (اللهم إن كان الشاعر ينظم قصيدته وفاء لذكرى أمير كان يغدق عليه الأموال طيلة حياته)، وإنما مع أحد أقربائه. وهنا تكون إعادة الإستعمال ممكنة وباستطاعة الشاعر أن يبكي الموت أنى كانت دون أن يكلف نفسه عناء نظم قصيدة في الرثاء كل مرة. ومع ذلك فهناك فارق بين الحالتين: فإذا كان بإمكان الشاعر، متى شاء أن يدق أبواب البلاط ليعرض قصيدته على الأمراء، فإنه لا يستطيع، عند الموت، أن يكون دوماً في المكان المناسب وفي اللحظة المناسبة، أي في لحظة تقديم التعازي. إن فرص القاء قصيدة الرثاء نادرة بالنسبة للشاعر المتنقل. ولهذا السبب فإن الشعر العربي عرف من قصائد المدح أكثر بكثير مما عرفه من قصائد الرثاء.

سبق أن رأينا أن قصيدة المدح، عندما يعاد استعمالها، تصبح مرتبطة بعدة أشخاص، كما سبق أن رأينا أن الخديعة تكون ممكنة هنا لأن هذا النوع يصف خصالاً تصدق على كل من يمثل فئة إجتماعية بعينها. القصيدة المتعددة الأزواج لا تخلو من شبه مع تلك النصوص التي لا نعرف مؤلفها بالضبط، والتي يذكرنا موضوعها وأسلوبها بأسماء عدد من المؤلفين: فيمكننا أن ننسبها على السواء لـ (س) أوْ (ص) أوْ (ع). يصدق على المؤلفين ما يصدق على الأشخاص الممدوحين الذين يمدحهم الشاعر: فهؤلاء وأولئك غالباً ما يدرجون في أصناف منعزلة: إجتماعية في حالة الممدوحين، وأدبية في حالة المؤلفين.

يكون على المزيف، مثل من يقوم بسرقة ذاتية، أن يواجه أصنافاً، وداخل كل صنف على حدة، عدداً كبيراً من الأفراد. وهو يحار عندما يود أن ينسب، زيفاً، نصاً إلى مؤلف قديم، ما دام كل نوع يمثله عدة مؤلفين. فسيان أن ينسب النص المنحول إلى (س) أوْ (ص)، إذا كانا معاً ممثلين للنوع الذي ينتمي إليه النص. وإن الحيطة التي ينبغي أن يتخذها المزيف مماثلة لتلك التي يتخذها صاحب السرقة الذاتية: وهي ان يتجنب **عدم الملاءمة**. على صاحب السرقة الذاتية أن

يتجنب نسبة سمات قائد إلى قاض، وعلى المزيف أن يتجنب نسبة نص لا يـلائم إلاّ (ص) إلى (س)، عليه أن يتجنب، على سبيل المثال، نسبة خطاب فيه بدعة الى سني.

وبالرغم من هذا فإن بين صاحب السرقة الذاتية والمزيـف اختلافـاً كبيراً. الأول لا بد أن يفتضح أمره إن عاجلاً أم آجلاً. أما الثاني، فعندما يكون ماهراً، أي عندما يتمكن من قواعد الإنتحال، فإنه يستطيع أن يخفي حيله إلى حد أنه يكون من المتعذر ضبطه، اللهم إن إعترف من تلقاء ذاته.



الفصل الرابع

طرق الحديث

« إن تشويه نص ما يقترب، من وجهة نظر معينة، من عملية قتل. فلا تكمن الصعوبة في ارتكاب الجريمة وإنما في محو آثارها. وربما كان علينا أن نعطي لكلمة *Entstellung* معناها المزدوج الذي كان لها قديماً. وبالفعل، فإن هذه الكلمة لا ينبغي أن تعني فحسب « ادخال تغيير على مظهر شيء ما »، وإنما كذلك، « وضع الشيء خارجاً، تغيير موضع ». لهذا، ففي كثير من التحولات التي تعرفها النصوص، نكون على يقين من أننا سنلفي ما حذف وألغي، مختفياً في جهة ما، رغم التعديل الذي ألحق به ورغم انتزاعه عن سياقه. إلاّ أننا نجد أحياناً بعض الصعوبة في التعرف عليه ».

Freud, *Moise et le Monothéisme*, **Paris. Ed. Gallimard, 1948. Coll «Ideés», p. 59**

غضب أب:

حدث ذات يوم أن عاد صبي من الكتاب باكياً، فسأله أبوه عما حصل، فأخبره أن المعلم ضربه. ولما علم الأب بالخبر، اشتد غيظه، لا من هذا المعلم بالذات، وإنما من جميع المعلمين الماضين منهم والحاضرين ومن سيأتون. فصاح: « أنا والله لأخزينهم » فما تراه سيفعل؟ لخزي المعلمين سيكتفي بأن يقول في حقهم هذه اللعنة: « معلمو صبيانكم شراركم ».

ليس هذا الحكم مما يسهل التسليم به: فليس المعلمون كلهم أشراراً، وقد يكون الصبي استحق عقاباً؛ ثم إن الأب تكلم تحت شدة الغضب، وسيعدل عن رأيه عندما يهدأ روعه. والخلاصة أن اللعنة لا تكفي لتظهر جميع المعلمين

أشراراً. لكن الأب يحرص على أن يسبقها « بسند » قوي، ولا يعرضها على انها قولته، وإنما على انها قولة الرسول، مما يجعلها على هذا النحو: « حدثني عكرمة عن ابن عباس عن رسول الله ﷺ قال: « معلمو صبيانكم شراركم ».

نلاحظ أن الأب يحرص على ذكر اسم (عكرمة) الذي تلقى عنه قول الرسول، واسم ابن عباس الذي أخذ عنه عكرمة. وهكذا يعطينا سلسلة الإسناد لنعلم الطريق التي وصلنا بها هذا القول. يشكل المجموع حديثاً، وهو هنا حديث موضوع(1).

طلب العلم:

يتخذ زمان النبي، بالنسبة للوعي الاسلامي، كما نعلم، أهمية قصوى. خلال ما ينيف على العشرين سنة خاطب الله البشر وأبان لهم، عن طريق الرسول، الأوامر والنواهي. كلما دعت الحاجة، كان الله يتكفل بعباده ليفصل بين النزاعات ويحسم أعقد المسائل. وبموت الرسول انقطعت الصلة وسكتت السماء. حدثت القطيعة وبدأ الصراع حول السلطة دونما انقطاع.

كلما اتسعت الهوة التي تفصل عن البداية، كان الحنين يزداد شدة والقلوب اضطراباً. حدثت مفسدة وكان من اللازم درؤها لاعادة صلة الوصل مع زمان الوحي في شفافيته وطهارته. ما السبيل إلى ذلك؟ باتباع تعاليم القرآن والهدي بكلام الله. لكن معاني القرآن لم تكن دوما في المتناول: فهناك الآيات

---

(1) ابن الجوزي، **كتاب الموضوعات**، I، ص 42.

أنظر بصدد الحديث: نور الدين عتر: **منهج النقد في علوم الحديث**، دمشق، الطبعة الثالثة، 1981.

I. Goldziher, Muhammedanische studien,

وكذا الترجمة الفرنسية وهي جزئية قام بها L. Bercher

Etudes sur la tradition islamique.

أنظر كذلك:

J. Robson, «Hadīth», *Encyc. de l'Islam,* III, p. 24 - 30.,

J. Van Ess, «l'autorité de la tradition prophétique dans la théologie mu'tazilite», in G. Makdisi ed, *La Notion d'autorité au moyen Age.*

المتشابهات ﴿يد الله فوق أيديهم﴾، وهناك ما يبدو متخالفاً (الإنسان مسيّر ومخيّر)، وهناك أمور تتعلق بالمعاد كانت مثار مشادات (كرؤية الله بالأبصار).

ولم يكن الرسول على قيد الحياة ليجلو ما غمض. لكن، صدرت عنه أيام البعثة أقوال وأفعال، فخاطب أفراداً وجماعات، وفصل في خصومات وأجاب عن مسائل. لا يتبقى حينئذ إلاّ الاستناد إلى أقواله لحل صعوبات القرآن ومجابهة ما استجد عند الأمة من مسائل. ونظراً للمكانة التي يحظى بها الرسول في عين المؤمن، فإن أقواله صارت انموذجاً يحتذى من غير جدال.

غير ان هذه الأقوال في أغلبها لم تكن، لسوء الحظ، إلاّ في الصدور. وعندما آن الأوان لجمعها ظهرت صعوبات جمة لم يكن أقلها شأناً اتساع رقعة الاسلام وتشتت الحفظة في ربوع الامبراطورية الإسلامية. فلزم البحث عنهم، وابتدأ جمع الحديث. وقد كانت العملية واسعة النطاق استغرقت قروناً بكاملها. ويكفي أن نذكر العدد الهائل من علماء الحديث الذين وافتهم المنية وهم يعلمون ان ما جمعوه لم يكن إلاّ النزر اليسر! يمكننا أن نذكر حالات عديدة للرحلات التي خاضها علماء هذه الناحية أو تلك، بغية التقاط هذا القول، أو التنقيب عن ذلك المخطوط، أو نسخ ذلك المؤلف أو تهجي تلك الكتابة. وربما كان من المتعذر، على ما أعتقد، العثور على مثل هذه الحملة التي خاضها علماء الحديث المسلمون، الذين كانوا يرومون جمع كل الوثائق المتعلقة بالرسول وكل ما يشهد على أفعاله وحركاته وجزئيات حياته، حتى أقلها شأناً، وكل الأقوال التي صدرت عنه أمام الخاصة أو العامة.

ولم تكن الحملة لتخلو من بأس: إذ سرعان ما بدأ انتحال الأحاديث. لقد ساد الميل لاستغلال مكانة الرسول بوضع نصوص باسمه خدمة لأغراض شخصية ونزاعات متحزبة. وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما كان لأفعال الرسول وأقواله من قيمة في ضبط سلوك المؤمنين، أدركنا مدى الاستياء الذي لقيه

انتشار الأحاديث الموضوعة. وبما أن الآراء كانت في حاجة، لكي تصبح مقبولة، إلى أن تستند إلى القرآن أو أقوال النبي، فإن الجدالات الدينية والفقهية والسياسية، كان يتم الفصل فيها بالرجوع إلى الأحاديث النبوية، فاندس في هذه كثير من الانتحالات. فكان على علماء الحديث أن يرصدوها ويتعقبوا وُضّاعها لفضحهم. فكيف كان سبيلهم إلى ذلك؟

هناك أولاً «الذوق» الذي يربى بملازمة الأحاديث، الصحيح منها والموضوع. ولم يكن هذا الذوق بعيداً عما كان النقد الشعري يستخدمه لمعرفة جليل الأبيات من قبيحها. إلى جانب هذا المعيار المبهم، هناك العناية بمتن الحديث لمعرفة ما إذا كان في مأمن من الطعن. وبالرغم من ذلك، فينبغي أن نشير إلى أن جهد علماء الحديث لن ينصب أساساً في هذا الاتجاه. صحيح انهم يكشفون في متن الحديث محالا أو ما من شأنه أن يثبت الزيف والتدليس، ولكن مثل هذه الأحاديث لا تكون إلاّ مثالاً على وضع غير محكم. وبالفعل، فالمزيف الذي يتقن عمله لا يترك أي أثر من شأنه أن يفضح أمره، وهو يقضي على كل العلامات التي تدل على تدخله.

لتبين الكذب ينحو علماء الحديث منحى آخر! وستتوقف صحة الحديث على الحكم بعدالة رواته. وسينصب فرع من فروع علمهم على هؤلاء النقلة والرواة. وسترتبط الثقة بهم بمدى صدقهم وحرصهم على الدين. وسيهمل كل أولئك الذين يستندون إلى الرسول خدمة لتشيعاتهم وأغراضهم.

لا مفر أن تتمخض عن هذا المنهج نتائج تتعلق بتحديد النص. إن نص الحديث ينبغي أن يصدر عن النبي، فينقل عن طريق رواة ثقات. وهكذا فإن الحديث يتألف بالضرورة من قسمين: المتن، وهو عبارة عن أقوال النبي، ثم السند أو سلسلة الرواة، أي الأسانيد المتصلة للرواة الثقات التي تنتهي إلى اسم الرسول.

الرواية:

للتحقق من صحة السند يفحص علماء الحديث كل حلقة من سلسلته. وعندما يتأكدون أن كل راوٍ للحديث عرف من تقدمه، ينتقلون إلى مرحلة نقدية أخرى، وهي معرفة مدى عدالة الرواة على اختلافهم. عندما يتوفر هذان الشرطان، يصبح الحديث مقبولاً، وخصوصاً عندما تؤكده سلسلة اسناد لرواة آخرين لا علاقة لهم بالسلسلة الأولى. وكلما تعددت الاسنادات ازدادت الثقة بالحديث.

تتوقف صحة الحديث على مدى الثقة برواته. ولهذا قامت إلى جانب جمع الأحاديث النبوية، حملة دقيقة محترسة لمعرفة جميع الرواة. وانتظم هذا الارتياب العام في منهج لا يغفل أي جانب من شخصية الراوي وحياته. وقد كانت المهمة عسيرة نظراً للتعدد الهائل للرواة. فكل مستمع هـو راوٍ بالقوة، من حيث انه شاهد على كلام قيل بمحضره، بل انه مدعو لأن ينقل هذا الكلام الذي صدر عن الرسول مباشرة أو بكيفية غير مباشرة، والذي أصبح يهم الأمة بأجمعها من جرّاء ذلك. وصفة الراوي يعترف بها، مبدئياً، لكل أولئك الذين سمعوا حديثاً، وبإمكانهم أن يذكروا مصادرهم ويثبتوا أنهم أهل للثقة.

ينبغي للراوي أن يكون مسلماً[2]. كما ينبغي أن يكون بالغاً عاقلاً، فالصبي والمجنون، بما أنهما غير مكلفين، لا تقبل روايتهما[3] وليس هناك إجماع بين علماء الحديث حول الأحاديث التي يرويها المبتدع، لكنهم يعتقدون، إجمالاً، أن هذه الأحاديث ينبغي أن تقبل ما لم تؤكد المذهب الذي يعتنقه، وإن كانت بعكس ذلك، فهي غير مقبولة[4]. ثم إن الراوي ينبغي أن يشتهر بجده، فالرجل المفرط

---

(2) الآمدي، **الاحكام**، II، ص 103.

(3) **نفسه**، II، ص 101.

(4) نور الدين عتر، **منهج النقد في علوم الحديث**، ص 83 - 84

في المزح يميل إلى الكذب، وبالتالي إلى الانتحال[5]. أما من تعود الكذب، فلا ينبغي قبول روايته، لأن ميله إلى التدليس يمكن أن يدفعه إلى دس أحاديث كاذبة[6]، كما ينبغي للراوي، كي تقبل روايته، أن يشتهر بالمروءة واستقامة السيرة، وأن يكون متجنباً «الأكل في السوق، والبول في الشوارع وصحبة الاراذل والافراط في المزح، ونحو ذلك مما يدل على سرعة الاقدام على الكذب وعدم الاكتراث به»[7].

إضافة إلى العدالة والثقة ينبغي أن يتوفر في الراوي شرط لا يقل أهمية هو الضبط. لكي لا يشوه الحديث، ينبغي أن تكون للراوي حافظة قوية. فإذا ما ظهر انه معرض للغفلة والنسيان فلن يكون أهلاً للثقة. والوسيلة إلى معرفة مقدرته «هي أن يعرض عليه الحديث الذي ليس من مروياته، ويقال له: إنه من روايتك فيقبله ولا يميزه، وذلك لأنه مغفل فاقد لشرط التيقظ، فلا يقبل حديثه»[8]. ماذا يحدث عندما ينسى الراوي حديثاً كان قد رواه؟ يجيب ابن قتيبة: «وربما نسي الرجل منهم الحديث قد حدث به وحُفظ عنه ويذاكر به فلا يعرفه ويخبر بانه قد حدث به فيرويه عمن سمعه منه»[9]. وبعبارة أخرى فإنه يصبح راوية روايته. وهكذا فإننا نلاحظ أن سلسلة الأسانيد لا تقل أهمية عن المتن، فلولاها لما أمكننا الحكم عليه. وهي بالنسبة للمتن كـ«القوائم» بالنسبة للجسد[10]. والحديث الذي يخلو منها جسم بلا قوائم، لا يقدر على الوقوف ولا على الحركة.

---

(5) الآمدي، **الاحكام**، II، ص 109.

(6) كذلك «الفاسق غير مقبول الرواية» (الآمدي، II، ص 103).

(7) **نفسه**، II، ص 109.

(8) نور الدين عتر، **منهج النقد في علوم الحديث**، ص 86.

(9) ابن قتيبة، **تأويل مختلف الحديث**، ص 91 - 92.

(10) *Cf. I. Goldziher, Etudes sur la tradition islamique*, p. 172.

لا داعي إلى القول بانه إلى جانب من يقوم واقفاً على قدميه، هناك الأعرج، ومشوّه القدم، ووحيد الساق، والمقعد. والصفة التي تحمل على اسم كل راوية تدل على درجة متانة سيره، وعلى ما ينتظر الشهادة التي ينقلها[11]. فإلى جانب الراوي «المسند» هناك «المحدث» و «الحافظ» و «الحجة» و «الحاكم» ثم «أمير المؤمنين في الحديث»[12]، وهنـاك أيضـاً الراوي «الدجّـال» و «الكـذاب» و «الوضاع» والذي «ليس بثقة» و «السيء الحفظ»، إلخ[13]...

الكذابون:

ما مآل الأحاديث التي تعتبر موضوعة؟ هل يضرب بها عرض الحائط؟ كلا، بل يحتفظ بها بعناية، وبالضبط من طرف أولئك الذين يعتبرون انها موضوعة. ذلك أنها عرفت انتشاراً واسعاً، ونظراً لكثرة من يحفظونها، لا يمكننا أن نتأكد من محو جميع النسخ؛ وحتى لو أمكننا ذلك، فإن بعض الآثار التي تبقى عالقة بالذاكرات يمكن أن تنبعث ذات يوم. لهذا فهناك إلى جانب كتب الصحاح، التي تـضم صحيح الحديث، كتب تضم الأحاديث الموضوعة.

لنذكر من بين هذه الكتب الأخيرة **كتاب الموضوعات** لابن الجوزي (القرن السادس). نجد في هـذا الكتـابَ كثيراً مـن المعلـومـات حـول أعمال المزيفين، والأسباب التي تدفعهم إلى وضـع أحـاديـث كـاذبـة. فليس مما يثير الاستغراب، ان نعلم أن أولئك الذين يعتنقون عقائد غريبة عن الاسلام، أو الذين ينتمون لهذه الفرقة أو تلك، يضعون أحاديث دفاعاً عن آرائهم[14]؛ وليس مما يثير الاستغراب أيضاً أن نعلم أن رواد البلاط يدسون أحاديث تزكية لسلطة أمير أو تقرباً إليه؛ فامام خليفة كان يحب الحمام، يُروى حديث يثني فيـه

---

(11) **نفسه**، ص 174 - 175.

(12) عتر، **المرجع المذكور**، ص 76 - 77.

(13) **نفسه**، ص 108

(14) ابن الجوزي، **كتاب الموضوعات**، I، ص 37 - 38.

النبي على هذه المخلوقات المحبوبة[15]. ولكن ما يثير الاستغراب على العكس من ذلك، هو أن الذين يعرفون بنياتهم الطيبة لا يترددون هم أيضاً في انتحال الأحاديث. فهم إذ يلحظون، على سبيل المثال، أن الناس يعرضون عن القرآن، يدسون أحاديث يذكرون فيها الثواب الذي سيلقاه قارىء كتاب الله[16]. التقوى والفضيلة لا تقيان من الكذب، ولا يكون «الكذب في أحد أكثر منه في مَن نسب إلى الخير والزهد»[17]. وعلى غرار ذلك يحمل ابن الجوزي على القصّاص الذين يتصيدون رضى العامة فيدسون الأحاديث الموضوعة. غير أن علماء الحديث المحنكين لا يجدون صعوبة في ضبط هؤلاء، لكنهم يتعرضون لمقاومة الجمهور الذي يتعطّش إلى سماع الحكايات العجيبة. وبالطبع فإن القصّاص لا يتوارون في وضع أسانيد كاذبة. وقد يؤدّي هذا، في بعض الأحيان إلى مشاهد غريبة، فمرة سمع ابن حنبل، وهو منذهل عاجز، سمع قصاصاً يروي للناس حديثاً موضوعاً يزعم أنه سمعه عن ابن حنبل نفسه[18]؛ بالإضافة إلى القصاص يعرض ابن الجوزي للوضاع الذين يسعون لتزكية أقوالهم فـ«يضعون الحديث جواباً لسائليهم»[19]، أو الذين ينسبون إلى الرسول مختلف الأقوال «ليكثر حديثهم»[20].

تقرن الأحاديث الموضوعة، في هذا الكتاب، بقواعد انتقادية ترمي إلى ضبط الوضاع والتشهير بهم: ينظر ابن الجوزي في رجال الاسناد ويفضح المدلسين ويذكر الأحكام التي أصدرها علماء الحديث في حقهم. وهذا التأكيد على الرواة

---

(15) **نفسه**، I، ص 42.

(16) **نفسه**، I، ص 41.

(17) نفس المرجع والصفحة.

(18) **نفسه**، I، ص 46

(19) **نفسه**، I، ص 42.

(20) **نفسه**، I، ص 43.

لا ينبغي أن ينسينا ان متن الحديث هو أيضاً محل انتقاد [21] . لنأخذ مثلاً، الحديث الذي يقول إن الله « خلق خيلاً فأجراها فعرقت فخلق نفسه من ذلك العرق »[22] . ينظر ابن الجوزي في مسند هذا الحديث ليكشف عن مزيف « لو أعطي درهماً لوضع خمسين حديثاً »، لكنه لا يهتم بهذا الجانب من الانتقاد إلاّ ارضاء لضميره. إذ أن فحص المتن يكفي وحده ليظهر أن هذا الحديث موضوع ما دام يخبر بمستحيل[23] . فإذا كان الحديث ينبغي أن يرويه رجال ثقات، فإن متنه ينبغي أن يكون كذلك غير قابل للطعن. فإذا « اجتمع خلق من الثقات فأخبروا أن الجمل قد دخل في سم الخياط لما نفعتنا ثقتهم ولا أثرت في خبرهم، لأنهم أخبروا بمستحيل »، لذا يستخلص ابن الجوزي هذه النتيجة: « كل حديث رأيته يخالف المعقول، أو يناقض الأصول، فاعلم أنه موضوع فلا تتكلف اعتباره »[24] . وهذا شأن الأحاديث التي تقول بالتشبيه أو التي تروي وقائع لا تتناسب مع العوائد المعروفة في عهد الرسول، كالحديث الذي يروي أقوالاً عن الرسول صدرت عنه في الحمام. هذا في حين « أن رسول الله ﷺ لم يدخل حماماً قط ولا كان عندهم حمام »[25] . والحقيقة أن الصعوبات تزداد على الخصوص حينما لا تخالف المتون المعقول ولا تناقض الأصول. وللتأكيد من صحة هذه الأحاديث يصبح من الضروري الرجوع إلى رجال الاسناد.

يرى ابن الجوزي أن الكذب لابد وان يفتضح أمره، وهو يضيف أن

---

(21) يقول ابن الجوزي: « وأنا أحرج على من يروي من كتابنا هذا حديثاً منفصلاً عن القدح فيه فانه يكون خائناً على الشرع » I ، ص 52.

(22) **نفسه**، I ، ص 105.

(23) يقول ابن الجوزي: « هذا حديث لا يشك في وضعه، وما وضع مثل هذا مسلم وانه لمن أرك الموضوعات وأدبرها، إذ هو مستحيل لأن الخالق لا يخلق نفسه » **نفسه**.

(24) **نفسه**، I ، ص 106.

(25) **نفسه**، II ، ص 81.

القلوب تأبى قبول أقوال الكاذب[26]. فقد يكفي الانصات إلى القلب للتعرف على الأحاديث الصحيحة والأحاديث الموضوعة. يذكر ابن الجوزي، بهذا الصدد، انه روي «عن ابن المبارك أنه قال: لو همّ رجل في السحر أن يكذب في الحديث لأصبح الناس يقولون فلان كذاب»[27]. وبالرغم من ذلك فقد عمل هو نفسه يومياً، وخلال ثلاثين سنة بحديث موضوع![28] ولو كان من السهل ضبط الوُضّاع لما كتب مؤلفه حول الأحاديث الموضوعة.

وعلى كل حال فإن المزيف يعلم انه محط مراقبة صارمة. وبما أن عذاب النار يتهدده، فقد يتملكه الخوف ويقر بذنبه. يذكر ابن الجوزي حالة بعض الأفراد الذين تابوا على أثر مرض ألمّ بهم أو عند قيامهم بفريضة الحج[29]. إلاّ أن التوبة لا تحل جميع المشاكل. ذلك أن الأحاديث الموضوعة تتناقلها الأفواه والآذان. وعندما يعلن المزيف توبته يجد نفسه قد أصبح عاجزاً، ولا يمكنه الرجوع القهقري لتدارك الأمر[30]. وتلزم مدة شديدة الطول كي تمحي تلك الأحاديث من الأذهان. ومن حسن الحظ ان مؤلفات كمؤلف ابن الجوزي تتكفل بمهمة فضحها (للقضاء، على النصوص المنحولة، ينبغي نشرها). ويتنقل الرحالة عبر مختلف جهات العالم لنشر الخبر. لكن يمكننا أن نتصور كذلك أن المزيف التائب يقضي بقية حياته مترحلاً عبر مملكة الإسلام ليحث الناس على نسيان الأحاديث التي وضعها!

---

(26) **نفسه**، I، ص 48.

(27) **نفسه**، I، ص 49.

(28) **نفسه**، I، ص 245.

(29) **نفسه**، I، ص 49 - 50.

(30) مثلاً قال أحد الكذابين بعد توبته: «إني كذبت على رسول الله ﷺ خمسين حديثاً وطارت في الناس ما أقدر أن أرد منها شيئاً». **نفس المرجع**، ص 49.

الفصل الخامس

الشعر والصيرفة

الاحتيار:

قصيدة عنترة التي حللنا، فيما سبق، البيت الأول منها، تنتمي إلى مجموعة قصائد جاهلية تناهز السبع (أو العشرة)، وتعرف باسم «المعلقات». ويظهر انها دونت في وقت لم تكن فيه الكتابة منتشرة ولا شائعة، **لتعلق** على معبد الكعبة. كما يبدو أنها دوّنت بحروف من ذهب. لهذا فإنها تدعى أيضاً «المذهبات». إنها كانت معلقات مذهبة: وعندما كان الحجاج يطوفون بالمعبد، كانوا يتأملون التذهيب البراق، ومن يحسن منهم القراءة، كان يتبين على هذه القصائد الشمسية كلمات القبيلة وقد تحولت ذهباً...

يبدو أن كل هذا من قبيل الخرافة. فكثير من المؤرّخين يؤكّدون أن هذه القصائد الجاهلية (التي لم يشك أحد، بالرغم من ذلك، في قيمتها ومدى تأثيرها على الشعر العربي فيما بعد) لم تعلق ولم تُذهّب. كما يضيفون انها لم تؤلف في جزء منها قبل الإسلام، وإنما نظمت بعده بمدة طويلة. بل انهم يذهبون حتى القول إن بعضاً من الشعراء الذين تنسب إليهم لم يوجدوا قط، وإن حياتهم من انشاء الخيال، وان ما يروج حولهم من حكايات لا مجال للوثوق فيه.

ليست المعلقات وحدها هي التي كانت موضع شك، بل إن مجموع الانتاج الشعري في الجاهلية، أصبح منذ قرن، ينظر إليه بعين الاحتراس. يقول أحد مؤرّخي الأدب: «إذا استثنينا بعض الحالات الواضحة ـ لا يبقى لنا أمل في

التمييز بين المنحول والصحيح فيما يسمّى شعراً جاهلياً »[1]. الحالات الواضحة المقصودة هنا هي الأشعار التي تُبيّنُ خاصيةٌ معينة طابعَها المنحول، أو تلك التي نعتها علماء اللغة العرب الأقدمون بالانتحال. أما فيما يتعلق بالقصائد الأخرى، وهي أكثرها عدداً، فلا يمكن الجزم بصحتها أو انتحالها. ونحن نعلم أن من بينها ما هو صحيح، ولكن كيف السبيل إلى التعرّف عليه وسط هذا الليل المعتم؟ في غمار هذا الركام النقدي لا يملك المؤرّخ إلا أن يحار: فهو لا يستطيع أن يطعن في مجموع الشعر القديم بكامله. لو كانت هناك بالمقابل « حالات واضحة » لمقطوعات صحيحة لكانت المسألة أقل صعوبة. إذ من الأسهل الكشف عن القطع المزيّـفة إذا انطلقنا من القطع الصحيحة.

ومن هذا المنظور كتب المؤرّخ السالف الذكر يقول: « ان ما يميز القصائد المنحولة هو انها أكثر اصالة من القصائد الأصلية. وللكشف عنها، وسط ركام الشعر المنعوت بـ« الجاهلي »، ينبغي علينا أن نكون على علم بأشعار لا مجال للشك في صحتها، كي نتخذها معياراً إذا صحّ القول. والحال أن هذا هو ما يعوزنا بالضبط »[2]. فالانتحال، مثله مثل كل تقليد ومحاكاة، في حاجة إلى نموذج. إنه يكون تابعاً، لكنه يخفي هذه التبعية، فيقدم نفسه على انه النموذج ذاته. إن المزيف، بمعنى ما، يكن الاحترام للنص « الأصل »، فيقلد خصائصه في أدق جزئياتها. حينئذ يعم الخلط، ولا يبقى مجال لتمييز القشر من اللباب.

ليس في وسع المؤرّخ حتى اللجوء إلى معيار جمالي. فالقول بأن الأشعار الصحيحة تتميز بـ« العفوية »، وان المنحولة تتميز بـ« التكلف »، معناه ركوب مركب السهولة والتفسير الخرافي، واعطاء القيمة للأصل والبداية. إنه جهل بضروريات التراث الشعري، تلك الضروريات التي لا يمكن لأيّ عصر أن يخلو

---

(1) *R. Blachère, Histoire de la littérature arabe*, I, p. 174.

(2) *Ibid.*, I, p. 177 - 178.

منها حتى ولو كان عصر «البدايات». وهو، أساساً، جهل بالمزيفين الذين لا يقلون اتقاناً لفنون الشعر في بعض الأحيان، عن النماذج التي يحتذونها. ويكفي أن نتذكر المقلدين الذين فاقوا من تقدمهم.

على أي شيء سنعول إذن؟ ليست هناك علامة لتمييز الطيب من الخبيث، ولا البريء من المذنب. فكل الأشعار «الجاهلية» تتسم بذات اللامبالاة والجرأة، وليس في استطاعة المؤرخ أن يكون ذلك الرجل المنصف الذي يقوّم الأخطاء ويعطى لكل ذي حق حقه، ويطهر الميدان مما علق به من طفيليات. في استطاعته ان يركن إلى السخرية، ويعجب من الخديعة التي كانت، وما تزال، تفعل فعلها. ولكن، ما إن يرد «استعمال» الشعر «الجاهلي»، حتى يجد نفسه مرغماً على قبوله كما نقله الرواة الأقدمون. ولا شك انه سيقول إن هذه الأشعار ليست كلها صحيحة بالضرورة، وإننا ينبغي أن نحترس عند استعمال الوثائق المتعلقة بالأشعار القديمة، الا أن طريقته لن تخالف، في العمق، طريقة علماء اللغة، خلال القرنين الثاني والثالث، الذين جمعوا الشعر «الجاهلي» ودونوه ورتّبوه، والذين اعتنوا بمسألة الانتحال.

الصراف:

سببان رئيسيان دفعا هؤلاء العلماء إلى الاهتمام بالشعر الجاهلي: ضرورة قهر الصعوبات اللغوية التي تطرحها قراءة القرآن، والشعور بان هذا الشعر ديوان لا يعوّض، وسجل لكل ما يتعلق بالعرب الأقدمين. حفظاً للذاكرة، ينبغي ضبط الشعر.

لكل شاعر جاهلي راوية كان في معظم الأحوال ممن يتمرنون على نظم الشعر. وكان عليه أن يحفظ (في الذاكرة في غالب الأحيان) أشعار معلمه وينشرها. فقبل أن يعرف الشعر القديم التدوين والكتابة، كان ينقل شفاها. هذه الطريقة في النقل حيرت علماء اللغة الذين كانوا يجدون أنفسهم أمام روايات مختلفة لنفس القطعة، وترتيب متباين لأبياتها، ونسبة غير مؤكدة إلى أصحابها.

وأسماء مشتركة للشعراء (هناك ما يقرب من عشر امرىء القيس)[3]... ثم كان هناك الانتحال. فقد دفعت العصبية القبلية والنزاعات السياسية والدينية، بعض الأفراد والجماعات إلى أن يضعوا، زيفاً، بعض الأشعار، وينسبوها إلى شعراء أقدمين. ولكي يثبت بعض النحاة صحة قاعدة نحوية، كانوا يعمدون إلى وضع أبيات ينسبونها إلى الشعر «الجاهلي»[4].

عند جمع الأشعار القديمة، تبنى علماء اللغة، اجمالاً، منهج علماء الحديث[5] وكانت تزكية «العلماء» و«جهابذة النقد» ضرورية لكي تتخذ قطعة الشعر وجودها الشرعي. قال رجل، ذات يوم، لخلف الأحمر: «إذا سمعت أنا بالشعر استحسنتُهُ فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال: «إذا أخذت درهماً فاستحسنته فقال لك الصرّاف: إنه رديء! فهل ينفعك استحسانك إياه»؟[6] صاحب المعرفة في ميدان الشعر، صراف على اطلاع بأحوال النقد والصيرفة. وبما أن حكمه حاسم ونهائي، فإن القطعة التي يطعن في صحتها محكومة بأن تنسحب، آجلاً أو عاجلاً، من التداول النقدي.

ولكن يحدث أن يكون الصراف ذاته مزيّفاً لا يُعتدّ به، يحدث أن يعمل على دس عملة مزيّفة. وهكذا فإن خلف، الذي كان يبدو في المقطع الذي أوردناه سابقاً، حريصاً على سلامة سوق النقد، كان هو وحماد الراوية، من أكبر المزيفين الذين عرفتهم الثقافة العربية. ولا شك ان الصراف عندما يكشف عن

---

(3) *Ibid.*, I, p. 157.

(4) أنظر فيما يتعلق بهذه المسائل: طه حسين، **في الأدب الجاهلي**، القاهرة، 1927، هناك سبب آخر يجب اعتباره وهو أن يتقمص المزيف شخصية يستعير اسمها، ويلتذ بخداع من يخاطبهم. لم يكن من النادر أن ينشد شاعر أبياتاً يقدمها على أنها لشاعر سابق، ثم يدعيها لنفسه، بعد أن يصادف الاستحسان؛ مما يضع المخاطبين في حيرة، إذ لا بد أن يعترفوا بقيمته وإلا تناقضوا مع أنفسهم. هذا بالرغم من أن اكتشاف الخديعة يُغيّر من نظرتهم إلى الأبيات.

(5) Cf. R. Blachere, *Histoire..* I, p. 118.

(6) الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، I، ص 7.

زيفه، سرعان ما يفضحه أصحاب حرفته، ولكن عندما يملأ المزيفون سوق الصيرفة، تتعقد المسألة ويعم الشك كل الصرافين على السّواء.

قد يعترض بان هذه مسائل ثانوية، وانه من العبث الوقوف عند هذا النزاع حول نسبة الأشعار «الجاهلية»، ما دامت تتمتع بقيمة شعرية لا مجال لإنكارها، سواء كانت منحولة أم لا، كما قد يقال بأن هذه الأشعار التي ليست لها روابط أكيدة، تحررنا من الهم الوثائقي، وتدعونا إلى اعتبارها في ذاتها ومن أجل ذاتها. فنحن لا نعلم ما إذا كانت ألفت فيما قبل الإسلام أم في القرن الثاني، ولكننا نعرف أن لها قيمة في ذاتها، بعيداً عن نسبتها إلى مؤلف بعينه[7]. في هذا الصدد يقول جاك بيرك، الذي يعلن من جهة أخرى، تحفظه من «النزعة الجمالية»، واحترامه لـ «النزعة التاريخية»[8]: «صحيح أن تـدفـق العـواطـف والوصف الواقعي يفيضان بشدة يمكن ان نردها إلى حذق المقلد، كما يمكن أن نرجعها إلى حقيقة العصر والبيئة: فتلك مسألة اختيار! هل يهمنا، في نهاية الأمر، أن يكون شاعر جاهلي أو عالم من علماء البصرة أو الكوفة، هو الذي عبّر لنا عن فرحة العاشق المتدفقة [...] أو الركض المتوّج في الصحراء، أو السراب الذي يرى فوق الرمال المحرقة [...]؟ فسواء سلمنا بهذه الفرضية أو تلك، فإن صوتا ما قد سُمع»[9].

وهكذا يبدو أن هناك امكانيتين لتأويل المعلقات: احداها تصدر عن بحث

---

(7) من هنا فحال هذه المعلقات شبيهة بحال المؤلفات التي يجهل مؤلفوها (**كألف ليلة وليلة** على سبيل المثال) والتي تحيا وتبقى دون أن تستند إلى مؤلف تتكىء عليه. وينبغي التذكير، في هذا السياق، ان العرب لم يعجبوا قط كبير الاعجاب **بألف ليلة وليلة**... والمجهودات التي تبذل اليوم لبلوغ أصولها (الهندية والفارسية واليونانية) تزيد طرح مسألة مؤلفها حدة: فعوض اسم الأفراد ـ الكتاب يتم تحديد الثقافات التي ساهمت في وضع هذه الحكايات. فليس هناك ما يزعج مثل تأليف لا يُرقى به إلى مؤلف بعينه.

(8) J. Berque, *Les Dix grandes odes arabes de l'Antè - Islam,* p. 44.

(9) *Ibid.* p. 43.

وتقصي، والأخرى عن استمتاع واعجاب. وبعبارة أخرى، يبدو أن هناك مستويين في كل قصيدة: مستوى تاريخي، تقوم فيه علاقة بين النص من جهة، وبين الظروف النفسية والاجتماعية للبيئة من جهة أخرى؛ ومستوى شعري يتكون من معنى بؤري قار مهما كانت هوية الشاعر، وهو مستوى يحيا فيه النص حياته الخاصة ويفرض نفسه بعيداً عن كل إحالة لمن ألفه. بيد أن هذا التمييز يبدو لنا من قبيل الاعتساف. فهل صحيح أن لا أهمية، بالنسبة لمتلقي القصيدة، في أن يكون وصف القفر صادراً عن بدوي متوحش، أو عن حضري سئم ترف الحضارة؟ فسواء كان متلقي القصيدة عالماً أم هاوياً، فلا بدّ أن يكون هناك تصوّر ما عن المؤلف الذي نظمها. إن القطعة الشعرية تدرك انطلاقاً مما نعرفه مسبقاً عن مؤلفها؛ وعندما لا تكون هناك معرفة بهذا المؤلف، فإنها تكون مفترضة بالرغم من ذلك، إنها خانة شاغرة تنتظر الامتلاء. النص المنغلق نص بدون آفاق. وليس هناك من أتيحت له الفرصة لتأمل هذا الكائن العجيب.

إن موقفنا ازاء قطعة شعرية يختلف بحسب ما إذا كنا على علم بصحتها أو انتحالها. وعندما يخلط الانتحال بين الهويات، ويقدم لنا مشهداً مزدوجاً، فإنه لا يخلو من اجتذاب. وغالباً ما تفقد القطعة من قيمتها عندما نكشف أنها وضعت زيفا (وبالرغم من ذلك فإن القصيدة المنحولة تتخذ قيمة بتقادمها)[10]. ينبغي أن نلاحظ أن المحاكاة Pastiche والانتحال يحتلان مكانة هامشية بين الأنواع الأخرى حتى وان بلغا حداً كبيراً من الاتقان. فالمحاكاة Pastiche يمكن أن تكون تحفة رائعة **في نوعها**، ولكنها لا تكون (إلا في القليل النادر) تحفة رائعة وكفى. وعندما يكون الانتحال صادراً عن مؤلف

---

(10) عندما يظهر أن لوحة، كان يُظن أنها لفنان كبير، هي مجرد لوحة مزيّفة، فانها تفقد كل قيمتها، مهما كانت مهارة المزيف. فلن يسعى إلى امتلاكها أحد، لا الأفراد ولا المتاحف. ومع ذلك فيظهر ان هناك، في ناحية من أنحاء أوروبا متحف خاص بعرض الألواح المزيفة المنسوبة إلى فيرمير.

مشهور، فإنه لا محالة لن يندرج في الهامش، لكنه لن ينجو من الالتباس: فشبح المؤلف الزائف يمتد أمام أفقه ويعرقل (أو يغني) تأويله.



الفصل السادس

النوادر

« قلنا : ان الأحكام إنما تقع على ظاهر الأمور ، ولم يكلف الله العباد الحكم على الباطن ، والعمل على النيّات ، فيُقضى للرجل بالإسلام بما يظهر منه ولعله ملحِد فيه ، ويُقضى انه لأبيه ولعلّه لم يلدْهُ الأب الذي ادّعى إليه قطّ ، إلاّ أنه مولود على فراشه ، مشهور بالانتماء إليه ».

الجاحظ ، « كتاب القيان » ، **رسائل الجاحظ** II ، ص . 164 - 165

الجاحظ والخنزير والشيطان :

يظهر ان الخنزير لم يخلق في اليوم السادس من الخلق شأن باقي الحيوانات . لقد كانت مختلف المخلوقات منتشرة في الهواء والماء واليابسة ، ولكن لم يكن للخنزير أثر . ولا شك ان هذا الحيوان ما كان ليعرف النور لولا أن بعض الناس أذنبوا ، وأن الله مسخهم خنازيراً عقاباً لهم[1] . وما أشده من عقاب ، على الأقل في عين الجاحظ ، الذي يذكر أن القبح لو تجسد لما زاد على قبح الخنزير[2] . ولو نحن تأملنا هذا الحيوان لوجدنا انه يبعث بالأحرى على القلق : إنه كان في الأصل انساناً ! جد الخنازير ليس إلاّ الانسان ؛ وربما لهذا السبب فإن شعوباً بأكملها تحرّم أكل لحمه الذي لا بد وانه يحمل بقايا اللحم البشري . . .

---

(1) الجاحظ ، **الحيوان** ، IV ، ص 50.

(2) **نفس المرجع** والصفحة .

مسخ الخنزير عملية لا رجعة فيها. كثيراً ما نلفي في الحكايات شخصيات مسخها الجن أو السحرة المشؤومون، قردةً وتماثيل من المرمر أو البرونز، لكنها غالباً ما تستعيد صورتها الإنسانية التي كانت لها في الأصل. أما الخنزير فإنه سيظل كذلك على الدوام. والأدهى من ذلك أن مسخه من الشدة بحيث لم يحتفظ بأدنى أثر عن حالته السابقة، عن انسانيته التي ذهبت بلا رجعة: وهذه سمة أخرى تميز الخنزير عن أبطال الحكايات، تلك الأبطال التي تحتفظ، عند مسخها، بكل ذكرياتها وتظل، في بعض الأحيان، محتفظة على قدرتها على النطق أو الكتابة. أما الخنزير فإنه لا يعرف ولن يعرف أبداً أنه كان إنساناً.

ولكن ربما لم يكن الخنزير بهذه الدرجة من القبح، ربما لم يعاقب بما يكفي، وربما لم يبلغ أعلى درجة في سلّم الرجس، ربما كان هناك، من بين المخلوقات، كائن يفوق الخنزير بشاعة. والواقع انه، بفعل صدفة لا تفسر، كان هناك إنسانٌ أكثر قبحاً منه. هذا الإنسان الذي يدعى الجاحظ[3] وصفه أحد النظامين بقوله:

لو يُمسخُ الخنزير مسخاً ثانياً ما كان إلا دون قبح الجاحظِ
رجلٌ ينوب عن الجحيم بنفسه وهو القذى في كل طرفٍ لاحظِ[4]

أعلى درجة للقبح بلغها الجاحظ. والله الرحيم لم يثقل كاهل الخنازير إذ كان بامكانه أن يظهرها بمظهر الجاحظ فيزيد من بشاعتها. عندما ينظر الجاحظ إلى واحد من فصيلة الخنازير فإنه لن يرى إلاّ صورته وقد نقحت وعدلت. منظر وجهه لا يحتمل، ويمكنه أن يسبب العمى («وهو القذى في كل طرفٍ لاحظ»). وبجمل القول فإن وجهه جهنمي، ومن يذكر جهنم يذكر الشيطان.

---

(3) أنظر ما كتبه شارل بيلا حول الجاحظ في:

Ch. Pellat, «Djâhiz», *Ency, de l'Islam,* II, p. 395 - 398.

(4) هذه الأبيات واردة عند البغدادي: **الفرق بين الفرق**، بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1973، ص 163.

ليس لوجه المؤلفين العرب القدماء صورة. لأسباب دينية كانت للتصوير، والفنون التشكيلية بصفة عامة، سمعة سيئة. لم يكن الجسد يصوّر، ولا لينعكس على مرآة الألوان: لهذا فمن المستحيل تمثل **الصورة** التي كان عليها الناس قديماً. وقد يأسف البعض اليوم لذلك، فيحاول ان يرسم، انطلاقاً من بعض الاخبار القليلة التي تنقلها الكتب، صورة شخصية لهؤلاء[5]. وبما أن النموذج المرسوم غائب، فإن الصورة تظل تقريبية بطبيعة الحال. نعلم أن الجاحظ كان قصير القامة، ذا عينين جاحظتين، بيد أن قصر القامة وجحظ العينين ليسا كافيين لرسم خصوصية جسم أو صورة وجه؛ كما اننا نعلم انه كان داكن البشرة، شديد القبح، لكن شتان بين قبح وقبح. ومهما حاولنا فلن نعيّن بالضبط خصوصية قبح الجاحظ.

وبالرغم من ذلك، فإن المصور يمتلك نموذجاً: قبح الجاحظ هو قبح الشيطان. تصوير الشيطان هو في ذات الوقت تصوير للجاحظ. ولكن ينبغي أيضاً أن نتمثل الشيطان ونلتقط عنه صورة. والأمر لا يخلو من صعوبة، لأنه يجب أن يَمْثُل ليتمثّل. ينبغي على الأقل أن نعرف **شبيهته** وبعض السمات التي تحدد صورته. ولكن، بما أن الأمر يتعلق بكائن لامرئي، فمن الضروري تصور سماته، بقدر ما يمكن للا مرئي أن يُتصور. فإذا كان الشيطان أقوى صورةٍ عن القبح، ينبغي رسم وجه مفرط في البشاعة، ولكنّ هناك صوراً متعددة للبشاعة. ومن حسن الحظ فإننا نعلم أن الشيطان يشبه الجاحظ. فإذا صورنا هذا نكون قد صورنا ذاك في ذات الوقت. وهكذا يكتمل الدور.

ربما حان الوقت لنذكر إحدى النوادر: أرادت امرأة أن تنحت صورة الشيطان على حليها؛ وعندما تعذّر على الصائغ أن يجد نموذجاً يقلّده، خرجت المرأة إلى الطريق، ولما وقعت عيناها على الجاحظ أتت به إلى الصائغ قائلة: « مثل

(5) أنظر على سبيل المثال: حسن السندوبي: **أدب الجاحظ**، القاهرة، 1931، ص 2.

هذا »[6].

الجاحظ صورة عن الشيطان، إنه يقوم مقامه، **إنه** الشيطان. فإذا وقع عليه الاختيار، من بين كل المخلوقات التي تمر في الطريق، فلان بينه وبين الشيطان شبهاً قوياً يجعله قابلاً لأن يستخدم كنموذج. المرأة لا تريد نحْت صورة الجاحظ على حليها، وإنما صورة الشيطان؛ وعندما أشارت إلى الجاحظ فإنها كانت تعني الشيطان[7]. وعندما ستظهر حليها لرفيقاتها لن تنطق باسم الجاحظ (فهي لا تعرف حتى اسمه) وإنما ستكتفي بأن تظهر صورة الشيطان، تلك الصورة التي ستعتبر انها صورة منقولة عن الشيطان لا عن كائن بشري يشبهه. ستذكر المرأة اسم الشيطان مبتسمة.

لن تثير هذه النادرة دهشة القارىء: إنها **تلائم** الجاحظ. وقد عرض هذا المؤلف للقواعد التي ينبغي اتباعها لاختراع نادرة أو وضع نص تحت اسم مستعار. وقبل أن نعرض لما قاله في هذا الباب، ربما كان من المفيد أن نرى كيف صيغ مفهوم التلاؤم في شعر النسيب.

أسماء النسيب:

خصص الشاعر جميل معظم أشعاره للتغني بامرأة واحدة: هي بُثينة. لذا كان يُدعى جميل بثينة؛ كان الاسمان لا يفترقان. ويقال إن جميلاً لم يتملك بُثينة، وإنما تملك اسمها؛ اسم امرأة، وليس المرأة.

إنه اسم **موقوف عليه**[8]: فإذا استعمله شاعر آخر، فمن قبيل التطاول والاغتصاب. وكل من أراد أن ينسب أبياتاً إلى جميل لا بد وأن يذكر اسم

---

(6) *Ch. Pellat, Le milieu basrien et la formation de jâhiz.*

(7) «مثل هذا»: يشير لفظ **مثل** إلى أنه ليس هناك تطابق، وإنما تشابه بين الجاحظ والشيطان، أو إذا شئنا فلنقل بين الجاحظ وصورة الشيطان التي ستنحت. يمكننا أيضاً أن نفسره كتطابق: فلو أن المرأة جاءت بالشيطان ذاته لقالت للصائغ: «مثل هذا».

(8) ابن رشيق، **العمدة**، II، ص 116.

بُثينة. ولا يمكن للمتلقي الذي تعود اقتران جميل ببثينة أن يفطن أنه بصدد انتحال.

ليس هذا شأن أسماء التأنيث الأخرى، فبما أنها لا تقوم في موقع بعينه، ولا تقترن بهذا الشاعر أو ذاك، فهي شاغرة وفي المتناول.، انها تشكل المعين الذي ينهل منه الشاعر الاسم الذي يلائمه (يتوقف الاختيار في بعض الأحيان على مقتضيات الوزن أو القافية). ومع ذلك فيلزم تجنب ذكر الأسماء الثقيلة اللفظ كبَوْزَع[10]. ما مصدر ثقل هذا الإسم على اللسان؟ ذلك لمجرد انه لا ينتمي إلى ميدان الشعر، الذي لا يسمح إلاّ بعدد قليل من الأسماء التي يمكن أن نذكر قائمتها بتفصيل، وأشهرها ليلى وهند وفاطمة. هذه الأسماء، كما يقول ابن رشيق «تحلو في الأفواه»، وهذا يعني انها تتمتع بوقع جمالي يرجع للسياق الشعري الذي تدرج فيه على الأغلب. إذا أراد الشاعر أن يحدث وقعا في نفس المتلقي، ينبغي عليه أن يدخل تحويراً على إسم المرأة التي يتغنى بها إذا لم يكن هذا الإسم **شاعرياً**. فذكر ليلى معناه تضمين كل الأشعار التي يرد فيها هذا الإسم ومن ثمة ابراز وفاء الشاعر للتراث الشعري. بناء على ذلك، فإن الاسم الشخصي ينبغي أن يعتبر مجرد اسم عام، مجرد رمز لا يدل على امرأة بعينها وإنما على النسيب. وربما أتى الشاعر بأسماء لكثير من النساء في قصيدته تأكيداً على تعلقه بالتراث الشعري[12].

لا بد وأن يثير هذا الأمر عجب أولئك الذين يعتقدون أن قصيدة الغزل تخاطب امرأة ولا تخاطب إلاّ امرأة بعينها. ولربما تساءلوا عما إذا كانت مختلف الأسماء الواردة في القصيدة ألقاباً لنفس المرأة، أو ما إذا لم يكن الشاعر وفياً في

---

(9) **نفس المرجع** والصفحة.

(10) **نفس المرجع** والصفحة.

(11) **نفس المرجع** والصفحة.

(12) **نفس المرجع** والصفحة.

حبه. تصدر هذه الأسئلة عن اعتقاد ساذج بأن قصيدة النسيب **تعبر** عن عواطف الشاعر[13]. ومثل هذه الفكرة كانت بعيدة عن اهتمامات النقاد العرب؛ وبتعبير أصح، فهم لم يكونوا يطرحون هذا السؤال إلاّ لينفوا أهميته وليعترفوا بأن من العبث التطرق إليه، لأن صدق المتكلم لا يمكن أن يعرف من خلال النص[14].

قد يعترض علينا بأن الشاعر، بالرغم من ذلك، يعطي في أبياته صورة عن نفسه وعن المرأة التي يتغنى بها. ومع ذلك فإن هذه الصورة أبعد أن تكون صورة شخصية. إن كلام الشاعر وكلام المرأة (عندما يكون هناك حوار) لا يحيدان عن قواعد محددة؛ هذا ما يؤكده ابن رشيق عندما يقول: «العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة، وهنا دليل كرم النحيزة في العرب وغيرتها على الحرم»[15].

بعبارة أخرى فسلوك الرجل يطبعه تدفق الرغبة وظهورها، أما تصرف المرأة فيتسم برفض الرغبة. ينتج عن هذا أن المرأة لا يمكنها، مبدئياً، أن تنظم قصيدة في النسيب! انها موضوع للنسيب ولا يمكنها أن تكون ذاته الفاعلة، لأن الرجل هو الذي يبادر بالطلب. والشاعر يتكفل بأن **ينسب** إليها الكلام الذي يلائم وضعيتها كامرأة. دور الشاعر هو أن يبادر بالطلب وأن يكرر المساعي اغراءً للمرأة، لكن على هاته أن تقاوم بضراوة. وفي نهاية الأمر فإن قصيدة النسيب تروي قصة رغبة غير متبادلة.

---

(13) خلف المخاطبة الصريحة (المرأة) لقصيدة النسيب، هناك مخاطب آخر، وهو ضمني: انه هاوي الشعر الذي غالباً ما يكون ناقداً في نفس الوقت. هذا المستوى من التواصل والتخاطب هو الذي يهم البويتيكا، وهو المستوى الذي تدخل فيه صناعة الشعر ويتم فيه الحكم على مهارة الشاعر وفنه.

(14) قدامة، **نقد الشعر**، ص 146. حازم، **المنهاج**، ص 76.

Cf. A. «Sur le métalangage métaphisique métaphorique des poéticiens arabes», Poétique, 38. 1979.

(15) **العمدة**، II، ص 118.

عندما تكون هناك قاعدة من هذا النوع فلا بد أن يظهر من يخل بها. هذا ما سيفعله عمر ابن أبي ربيعة الذي يغير من مواقع الأدوار، فيصف نفسه كموضوع لرغبة المرأة، وبدل أن يلقى الاعتراض كما جرت العادة، فإنه يُلْفي القبول. إنه ينسب إلى المرأة، «التي تنسب به» كلاماً لا يلائم وضعيتها الشعرية كما حددها التراث الشعري. وقد لفتت أبياته، التي نظر إليها كإخلال بالقاعدة، الانتباه إلى هذه القاعدة، ما دامت القاعدة تتضح بفعل الكلام الذي يخضع لها مثلما تتضح بذلك الذي يخرقها.

لا يتجلى هذا الاتفاق فحسب فيما يتعلق بوصف المرأة، وإنما نلحظه كذلك عندما يتحدث الشاعر عن جسمه. العاشق المتيم لا بد وأن يكون نحيل الجسم؛ فعلى هذا النحو يصف أحد الشعراء نفسه:

ان في برديّ جسماً ناحلاً   لو توكأت عليه لانهدم

والحال ان هذا الشاعر كان ضخم الجثة! مما يثير الانتباه إلى البون الذي يوجد بين حالة جسمه والوصف الذي يعطيه عنها. وإذا ما قارنا البيت بالجسم وجدنا انه لا يطابقه بمعنى مزدوج: الشاعر المقصود هنا ليس نحيل الجسم، وكما انه كذب بشأن ضخامة جسمه فإننا سنعتقد انه كذب كذلك في حبه[17]. الجسم يخون الشاعر، ويكشف عن غلبة العُرف الشعري؛ وبإمكان الشاعر أن يقول كلاماً ملائماً، لكن ليس بإمكانه أن يقد جسمه وفق كلامه. وهكذا فالنسيب ميدان **تضليل مقنن**. وتلك نتيجة لا محيد عنها للوفاء للتراث الشعري. ومجمل القول فإن الشاعرعاشق لكل النساء اللواتي تغنى بهن من تقدموا عليه.

---

(16) **نفس المرجع** والصفحة.

(17) أنظر: طه حسين، **حديث الاربعاء**، القاهرة، دار المعارف، الطبعة العاشرة، بدون تاريخ، ص 207.

أسماء النادرة:

نجد في **كتاب البخلاء** للجاحظ ملاحظات حول الانتحالات تتخذ منطلقها من تأمل للنوادر، أو بتعبير أدق، من البحث عن مدى امكانية نقل النوادر مع ذكر اسم بطلها. يقول: «وقد كتبنا لك أحاديث كثيرة مضافة إلى أربابها، وأحاديث كثيرة غير مضافة إلى أربابها، إما بالخوف منهم واما بالاكرام لهم»[18].

لماذا هذا الاهتمام باسم البطل؟ وما هي العلاقة التي توجد بين النادرة وبين هوية الشخصية التي تحركها؟ يميز الجاحظ بين نوعين من النوادر، بين ما يمكن أن ندعوه نوادر **معتمة**، وما يمكن أن نسميها **شفافة**.

الأولى ليس فيها «دليل على أربابها» ولا هي مقيدة «لأصحابها»[19] ولا يجد الجاحظ حرجاً في نقلها لأنه حتى ولو أمكن معرفة أربابها فلا سبيل إلى بلوغهم. إن هذه النوادر منغلقة على نفسها وعلى العلاقة التي تربط عناصرها، وهي لا تحاول الخروج عن انغلاقها. وبعبارة موجزة، فهي بخيلة. وليست هناك أية قوة خارجية تنزعها عن حركة عناصرها لتضبط الشخصية التي حركتها أو الفرصة التي انبعثت فيها. وبما انها لا تنشد إلى ما هو خارج عنها، فإن بإمكان الجاحظ أن يقحمها في كتابه، ولكن من غير أن يخفي أسفه. ذلك أن النوادر «ليس يتوفر أبداً حسنها إلاّ بأن يعرف أهلها، وحتى تتصل بمستحقها وبمعادنها واللائقين بها، وفي قطع ما بينها وبين عناصرها ومعانيها سقوطُ نصف الملحة وذهاب شطر النادرة»[20].

«ملحة» النوادر تتأتى أساساً من العلاقة **المادية** التي يمكن أن تكون لنا مع شخصيات النادرة. ها نحن نتبين نوعاً من اللاتكافؤ بين الجاحظ الذي يعرف

---

(18) **البخلاء**، ص 8.

(19) **نفسه**، ص 7.

(20) **نفس المرجع** والصفحة.

« اطار » الأحاديث، وبين القارىء الضمني، الـذي لا بد وأن يجهل الشخصيات التي يتعلق بها الأمر؛ فيقتصر على النص وعليه وحده.

لا وجود لهذا اللاتكافؤ عندما يتعلق الأمر بالنادرة الشفافة التي تتعلق بشخصيات معروفة سواء عند القارىء وعند المؤلف. إن هذه النادرة لا بد وان تكشف عن هوية الشخصية حتى ولو لم تُسَمّ أو حتى لو أخفيت وراء اسم زائف « لأن ههنا أحاديث كثيرة متى أطلعنا منها حرفاً عُرف أصحابها، وإن لم نسمهم ولم نُرد ذلك بهم، (...) وليس يفي حُسنُ الفائدة لكم بقبح الجناية عليهم؛ فهذا باب يسقط البتّة ويختلّ به الكتاب لا محالة، وهو أكثرها باباً وأعجبها منك موقعاً »[21].

تتمتع النادرة الشفافة بقدرة على الاحالة لا تخطىء. ولا بد لها مهما كانت حيطة المؤلف، ان تحيل إلى اسم سرعان ما يخطر ببال القارىء. من الأفعال والأقوال ما لا يمكن أن يصدر إلاّ عن شخص معين، وعند ذكرها تُفضح هوية ذلك الشخص. وبعبارة أخرى، ان صفات معينة تحيل إلى اسم تحمل عليه. وان التعرف على هذا الاسم يزيد من حدة مفعول النادرة التي تنفتح على مجال واسع غني بنوادر مماثلة بطلها هو ذلك الشخص نفسه.

النادرة المعتمة تعيش حياتها الخاصة، ولكنها حياة جدباء فقيرة. إنها حياة عقيمة ليس لها امتداد خارجي. أما النادرة الشفافة، فحتى لو حجبناها واخفيناها فلا شيء يحميها. وسرعان ما يتدفق امتلاؤها ليكشف عن روابط ضرورية تكون بالنسبة للملاحظ مصدر انتفاع والتذاذ.

إضافة إلى هذين النوعين من النوادر يمكن أن نتبين نوعاً ثالثاً هو النادرة **النموذجية** التي تدور حول شخصية أصبح اسمها علامة على خصلة أخلاقية أو صفة من الصفات: كالجهال والغباوة والكرم والبخل... فبما انها مثال على تلك

(21) نفس المرجع والصفحة.

الوظيفة أو لتلك الصفة، تنسب إليها أقوال وأفعال توسع من مجال فعاليتها؛ إنها مرتع خصب لميلاد مثيلات مزيفة لا يحدّ عددها حد، ولا يميزها عن الحقيقية مميز. هذا في حالة ما إذا استطعنا أن نتعرف على الحقيقة. وهذا أمر بعيد الاحتمال يقول الجاحظ: «ولم نرَ الأمة ابغضت جواداً قط ولا حقرته، بل أحبته وأعظمته. بل أحبت عقبِه، وأعظمت ـ من أجله ـ رهطه. ولاوجدناهم أبغضوا جوادا لمجاوزته حدّ الجود إلى السّرف ولاحقرته، بل وجدناهم يتعلمون مناقبه، ويدارسون محاسنه، وحتى أضافوا إليه من نوادر الجميل مالم يفعلْه، ونحلوه من غرائب الكَرَم مالم يكن يبلغُه (...) نعم وحتى أضافوا إليه كلّ مديح شارِد، وكلّ معروف مجهول الصاحب. ثم وجدنا هؤلاء بأعيانهم للبخيل على ضد هذه الصفة، وعلى خلاف هذا المذهَب. وجدناهم يبغضونه مرة، ويحقِّرونه مرة، ويبغضون ـ بفضل بغضه ـ ولده، ويحتقرون ـ بفضل احتقارهم له ـ رهطه، ويُضيفون إليه من نوادر اللؤم مالم يبلغْه، ومن غرائب البُخل مالم يفعلْه»[22].

إن الصورة النموذجية، بما هي معيار، ذات جاذبية جشعة: فهي تحتضن كل ما يقع في حدود مجالها. إنها صورة فارغة وعطش لا يروى، وكلما سنحت لها الفرصة تمتلىء بمضامين جديدة، دون أن تنبذ المضامين السابقة. غير أن هذا الامتلاء يتمشى مع اقتصاد في الكلام. بما أن الصورة النموذجية معروفة سواء لدى القارىء وعند المؤلف، فهي لا تتطلب تفصيلات في ذكر أوصافها. والإسم الذي تتمثل فيه إشارة واضحة إلى خلفية يسهل التعرّف عليها. فالنادرة النموذجية، شأنها شأن الشفافة، تنفتح على سلسلة من الحكايات التي تظهر فيها نفس الشخصية؛ وهي مكسوّة بغطاء ليّن بعيد الامتدادات. وإن نسبة القول أو الفعل للصّورة النموذجية لا يمكن أن يؤدي إلى نتائج وخيمة، سواء فيما يتعلق

(22) **نفسه**، ص 158.

بالصورة ذاتها أو فيما يتعلق بمن ينسبها. إن ما يميز الصورة النموذجية هو طابعها اللامكاني واللازماني[23]. إنها تعيش حياة هادئة لا تلحقها لواحق ولا يغير هويتها تغيير. فيوسف فاتن على الدوام ونيستور لم يعرف الشباب على الاطلاق.

ما هي القواعد التي ينبغي أن يتبعها واضع النوادر، والمزيف بصفة عامة؟ هناك أولا ملاءمة تتعلق بالأسلوب ينبغي مراعاتها، وهذا ما يشير إليه الجاحظ إذ يقول: «وإن وجدتم في هذا الكتاب لحناً، أو كلاماً غير مُعرَب، ولفظاً معدولا عن جهته فاعلموا أنا انما تركنا ذلك لأن الاعراب يبغض هذا الباب، ويخرجه من حدّه. إلاّ أن أحكي كلاماً من كلام متعاقِلي البخلاء واشحاء العلماء، كسهل بن هارون وأشباهه»[24].

إن الأسلوب الرفيع لا يلائم إلاّ الشخصية التي تنتمي إلى مجال البلغاء؛ وخارج هذا المجال، ينبغي نهج أسلوب عامّي. ونلاحظ أن اختيار الأسلوب يتوقف على صورة الشخصية التي نريد أن نسند إليها الكلام. ينبغي أن نضيف إلى هذا أن مسألة الملاءمة تهم كذلك اختيار الشخصية. ذلك ان نجاح النادرة يتوقف أساساً على هذا الاختيار: فـ«لو أن رجلاً ألزق نادرة بأبي الحارث جمَّين والهيثم بن مطهر وبمزبّد وابن أحمر، ثم كانت باردة لجرت على أحسن ما يكون، ولو ولّد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها، ثم أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النوّاء وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة، فإن الفاتر شر من البارد»[25].

إن حرارة النادرة أو برودتها نتيجتان مباشرتان لاختيار الشخص الذي نسبت إليه. للإسم قوة سحرية تتحكم في موقف المتلقي. عندما يتعلق الأمر باسم رجل مرح، فإن المعاني التي ترتبط به ستقفز مباشرة. وسيرتسم أفق مألوف

(23) *Cf. R. Barthes, S / Z,* p. 75 - 76.

(24) **البخلاء**، ص 40.

(25) **نفسه**، ص 7.

يحصر الانتباه في حدوده ويخلق مقدماً حالة تقبّل لمحتوى النادرة التي ستتخذ بفعل ذلك قيمة كبرى. أما عندما يتعلق الأمر ببغيض، فإن المتلقي سينزعج، أو بالأحرى فإنه سيهيأ تهييئاً سيئاً سيجعله يتقبل النادرة ببرودة ويبخس قيمتها. وهذا مهما كانت الخصائص التي تتمتع بها في حد ذاتها.

تصدق هذه الملاحظة على أنواع أخرى (Genres) كالموعظة التي تستمد قوتها لا من أسلوبها الاحتفالي الرصين فحسب، وإنما كذلك من الشخص الذي تنسب إليه. يؤكد الجاحظ أن كلام الوعظ لا يُتلقى على نفس النحو بحسب ما إذا كان يصدر عن زاهد أو ماجن. يقول: «وكما أنـك لو ولّدت كلاماً في الزهد وموعظة الناس، ثم قلت: هذا من كلام بكر بن عبدالله الـمُزني وعامر بن عبد قيس العنبري ومؤرق العجلي ويزيد الرقاشي، لتضاعف حسنه ولأحدث له ذلك النسب نضارة ورفعة لم تكن له، ولو قلتَ: قالها أبو بكر الصوفي أو عبد المؤمن أو أبو نواس الشاعر أو حسين الخليع، لما كان لها إلا مالها في نفسها، وبالحَرَى أن تغلط في مقدارها فتبخس من حقها»[26].

لا يتخذ الكلام ذات القيمة بحسب ما إذا نسب إلى هذا الشخص وليس إلى غيره[27]. فمن اللازم اختيار الإسم الذي سيتبنى الكلام، والذي سيحدد موقف المتلقي إزاءه. وبصفة عامة، فإن الخطاب، مهما كان النوع Genre الذي ينتمي إليه، هو مجال اهتزاز وانتظار مقلق واستعداد احتمالي متوحش؛ ولن يوقف

---

(26) **نفسه**، ص 7 - 8.

(27) «قد يكون نفس الكلام طليقاً عند هذا الخطيب، أخرق عند الآخر، متغطرساً عند الثالث». Quintilien, *Institution oratoire,* Classiques Garnier, IV, liv. XI, 37.

يقول F. Ast: «ان معنى كتاب أو مقاطع جزئية من الكتاب، يتحدد بصفة خاصة بذهنية مؤلفه وميوله؛ فالذي أدركها وآلفها هو الكفيل وحده بفهم كل فقرة في المعنى الذي أعطاه إياها مؤلفها. فمعنى مقطع لأفلاطون، على سبيل المثال، سيخالف معنى مقطع آخر لأرسطو يكاد يشبه المقطع الأول معنى ولفظاً... وهكذا فليس اللفظ وحده، وإنما المقاطع الجزئية المتشابهة، يختلف معناها باختلاف الاقترانات». أورده: T. Todorov, in *Symbolisme et interprétation,* p. 151, note 1.

هذا التساؤل المحير ويحدد دلالة الخطاب العائمة الا الانتساب إلى اسم بعينه. فكأن الخطاب؛ إن هو لم يحمل اسم مؤلفه، يكون مصدر خطورة ويصير أرضاً غريبة تحار فيها الأقدام، وتختلط الاتجاهات، لغياب نقطة مرجعية مضمونة.

يمكننا أن نقول، إنطلاقاً من هذا، إن المتلقي مضطر، أمام خطاب ما أن يقوم بعمليتين: العملية الأولى عندما يهتم بالخصائص الأسلوبية التي تجعل العبارة منتمية إلى نوع بعينه، وهذا يساهم في حصر المعنى. ولكن بالرغم من هذا الحصر فإن الخطاب ما يفتأ يتحرك. ولن يتوقف مدّ حركته إلاّ عندما يرسيها اسم مؤلفها في مرسى معروف، حيث تقود الطرق إلى أمكنة معهودة، (وهذه هي العملية الثانية).

كل نوع Genre تحفّه أسماء عديدة؛ والخطاب الذي ينتمي لنوع معين لا يجوز أن ينسب إلا لأحد هذه الأسماء. وهذه الأسماء التي يمكن لأحدها أن يحل محل الآخر، ترتبط بالنوع ارتباطاً مبنياً على الكناية. بل إنها ما يشكل جوهره. وعندما تحتجب فإن قيمة الخطاب التي تستمد مصداقيتها من وجود تلك الأسماء تنتقص انتقاصاً شديداً.

ينتج عن ذلك أن المؤلف لا يمكنه أن يهجر النوع الذي حصره داخله الاعتقادُ الشائع والذي حط فيه نهائياً. الحركة أمر محظور عليه. يمكن أن ننسب إليه ما شئنا من نصوص ذلك النوع. ولكنه عاجز ان ينتقل إلى بيئة أخرى ليست بيئته ولا تبقى له فيها قيمة كبرى. الكوكب المنعزل الذي يقطنه ينفرد بمادته ودورانه وحركات أجسامه. وعندما نرغمه على التحرك في كوكب آخر فإنه يمشي مترنحاً وسط هواء لا يستنشق ويطفو دون أن يقوى على الإمساك بشيء. من المتعذر أن ننسب إلى الرجل الكريم النموذجي صفات البخل، وبالمثل فإننا لا ينبغي ان ننسب إلى مؤلف مشهور بمجونه موعظة. فإذا ما فعلنا فإن المتلقي سينزعج ويخيب ظنه من جراء نقل المؤلف إلى مكان لا عهد له به. والأدهى من ذلك فإن هذه النسبة من شأنها أن تبعث المتلقي على الحذر وتجعله يتساءل عما إذا

كنا نسخر منه إذ نعرض عليه نصاً منحولاً. وسيكون ذلك ذنباً لا يغتفر للمزيف الذي سيجد النتيجة المتوخاة غارقة في بحر من الشكوك، هذا ان لم تلق الاعراض التام، ذلك ان الزاهد في عين المتلقي لا يضع النوادر، كما أن الماجن لا يلقي موعظة[28].

ومع ذلك فإن الوقائع قد تخيب الظنون. وبالفعل، فإن «الشاعر أبا نواس» قد نظم كثيراً من الأشعار الداخلة في باب الزهد. لكن من يذكره لا يذكر منه هذا الجانب. فقد كان يعتبر أيام الجاحظ (وإلى اليوم) شخصاً منحرف الخلق يعاقر الخمرة ويتغنى بفتنة الغلمان. لقد ارتسمت عنه صورة راسخة لا مكان فيها للمظاهر المخالفة التي من شأنها أن تعكر صفو صورته النموذجية. وبناء على ذلك فيمكننا أن ننسب إليه خمريات أو نوادر مشبوهة، لا «كلاماً في الزهد»، فإذا ما فعلنا فإن القارىء لا بد وان يتعثر: فإما انه سينظر إلى القولةالمعنية بالأمر على انها خاطئة، أو انه سيفترض فيها نية سيئة أو محاكاة ساخرة. وفي جميع الأحوال فانه سيرى فيما جمعا بين المتضادات، واقتحاماً لدخيل لملكية خاصة دخوله إليها من المحرمات.

المؤلف الحق:

إذا كان الإسم النموذجي سجين مسار محتوم، وإذا كان لا يقوى على تجاوز الخطاب الذي يحدده، فليس الأمر كذلك بالنسبة لذلك الشخص الذي يُدير الأمور في الخفاء. فالمزيف، الذي هو في ذات الوقت المؤلف الفعلي (سنرى فيما

---

(28) خارج الأنواع الأدبية كانت مسألة الملاءمة تطرح أيام الجاحظ فيما يتعلق بممارسة الطب كذلك. يقول الجاحظ: «وكان طبيباً فأكسد مرة فقال له قائل: «السنة وبئة والأمراض فاشية وأنت عالم ولك صبر وخدمة، ولك بيان ومعرفة، فمن أين يؤتى في هذا الكساد؟» قال: «اما واحدة فاني عندهم مسلم؛ وقد اعتقد القوم قبل أن أتطبب، لا بل قبل أن أخلق، ان المسلمين لا يفلحون في الطب، واسمي أسد، وكان ينبغي أن يكون اسمي صليبا، وجبرائيل ويوحنا وبيرا، وكنيتي أبو الحارث وكان ينبغي أن تكون أبو يّس، وأبو زكريا، وأبو ابراهيم»، **البخلاء**، ص 102.

بعد ان هذه الصفة ليست صحيحة تمام الصحة)، ليس مقيداً بنوع بعينه، ويمكنه أن ينتقل بخفة ومهارة من نوع لآخر، آخذاً من كل نوع ما يريد بطلاقة ترجع لمعرفته بالنصوص وقواعد النسبة. وبالرغم من ذلك فإن وضعيته لا تخلو من التباس: إنه حامل قول **يمكن** أن يضعه غيره، **وينبغي**، بكل دقة، أن ينسب إلى آخر. صحيح انه رغم كونه مزيّفاً، فهو المؤلف **الفعلي** للقولة، ولكن المؤلف الزائف، ذلك الذي أعار اسمه، هو وحده المؤلف **الحق** لأنه هو وحده الذي يستطيع أن يدعي اسم المؤلف، النموذج الأصلي والمؤسس اليقيني. أما المزيف، فإنه باخفائه ذاته وتغليفه لعبته، **فإنه** يظهر كامتداد زائد، وكائن طفيلي.

لقد سبق ان رأينا أن الجاحظ يذكر، سواء فيما يتعلق بالموعظة أو بالنادرة، أسماء نموذجية كثيرة، ومع ذلك فعددها محدود. أما المزيفون فلا حصر لهم. في متناول الجميع أن يولد كلاماً، بدءاً من قارىء الجاحظ («وكما انك لو ولدت كلاماً ...»)، ولكن شريطة وضع هذا الكلام على لسان مؤلف حجة. في متناول كل متكلم أن يضم الألفاظ والجمل، ولكن قبول العملية يتوقف على ذكر الإسم المناسب واللائق. وهكذا يمكن للكلام أن ينمو ويتزايد، بيد أن عدد المؤلفين محدود وينبغي أن يظل كذلك. لكل نوع أعلام هي القادرة وحدها على أن تجعل الكلام مقبولاً، ما دامت تتمتع بخلفية نصية معترف بها. وفي نهاية الأمر، فإن ممارسة النسب المزيف يمكن أن تعتبر تمجيداً لماض حافل بالمؤلفين المشهورين الذين ينبغي اقتفاء عبرتهم أي كلامهم.

إن الكلام المنحول ينظر صوب المؤلف **الفعلي** مثلما ينظر صوب المؤلف **الحق**. وعلى الأول أن يخلي المكان للثاني الذي يخول تأويلاً يقوم على الارتباط بالصورة التي يعطيها عنه افقه النصي. ولكن، بما ان هنالك مؤلفَيْن، فهناك كلامان أو بالأحرى تأويلان ممكنان لنفس الكلام حسبما إذا اعتبرنا المؤلف

الفعلي أو المؤلف الحق. غير أن التأويل المزدوج لا يمكن أن يتم إلاّ إذا تبين الغش.

انطلاقاً من هذه المقدمات، لا يمكن للكلام أن يكون **تعبيراً** عن مؤلفه المزدوج الرأس. فمن ناحية ان المؤلف **الفعلي** لا يتبناه، أو على الأقل يحترس من تبنيه بوضوح؛ إنه يسهر على توليده، لكنه لا يود تبنيه، بل انه يحرص على الا تلصق به تهمة الأبوة. ومن ناحية أخرى فإن المؤلف **الحق** رغم انه يلعب دور الضامـن، فانه لا يكون دوما هو المؤلف الوحيد الذي يمكننا أن ننسب إليه الكلام (سبق ان رأينا فيما يتعلق بالموعظة والنادرة أن النسبة يمكن أن تكون إلى أسماء كثيرة). ان انتقال الكلام من شخصية إلى أخرى لا يؤدي إلى خلل في التأويل إذا كانتا معا شخصيتين نموذجيتين داخل ذات النوع.

الفصل السابع

الجاحظ ومسألة التزييف

الحساد :

ما أكثر مؤلفي الكتب المنحولة الذين لم يعترفوا بتزويرهم ، والذين لم يطلعوا أحداً على أسرارهم ، اللهم بعض الأصدقاء الذين تمكنوا ـ لتلك المرة ـ من كتمان السر ولكن ، أقل من هؤلاء كثرة أولئك الذين افتضح أمرهم بسبب هفوة في النص أو في شخصية الراوي ولكن ما أقل أولئك الذين اعترفوا ، من تلقاء أنفسهم ، بأنهم وضعوا نصوصاً منحولة . ينتمي الجاحظ لهذا الصنف الأخير ، وهو يعترف ، في إحدى رسائله [1] بأنه نسب بعضاً من كتبه إلى كتّاب سابقين . تعطينا هذه الرسالة مؤشرات لا تخلو من فائدة حول الشروط التي كان الكتاب يظهر فيها أيام الجاحظ وينشر .

كان الكتاب يُتداول بفضل راوية . وكان هذا الشخص ينسخه بإملاء من المؤلف الذي يجيز روا نه . لن يصبح المرء راوية ما لم يرتـأ المؤلف أنه أهل لذلك . وكانت الاجا ـة تخول الراوية حقاً على الكتاب : انه يصبح أهلاً لأن « يتأدب به » ، ويجيـ آخرين لروايته . وهكذا كان عدد الرواة يتضاعف (وكان الحصول على أكثر ما يمكن من الاجازات شرفاً يتسابق عليه) [2] . وكان على

(1) الجاحظ ، « كتاب فصل ما بين العداوة والحسد » ، **رسائل الجاحظ** ، I ، ص 350.

(2) كان الكتاب يدرس بقصد روايته . وكان على من يعتزم الرواية أن يقوم أحياناً برحلة طويلة لملاقاة المؤلف والحصول على إجازته . وقد تتعلق الإجازة بكتاب بعينه أو بمجموع المؤلفات .

Cf. I. Goldziher, *Etudes sur la tradition islamique*, p. 232 - 238.

كل راوية جديد أن يذكر، إلى جانب اسم المؤلف (الأب) اسم الأوصياء الذين « قرأ عليهم » الكتاب.

ولم يكن نشر الكتاب ليتم دون أن يجر على صاحبه بعض المضايقات. كان الجاحظ على علم بما ينتظره عندما ينوي وضع كتاب باسمه، إذ كان الحساد « يهتاجون عند ذلك اهتياج الابل المغتلمة، فان أمكنتهم حيلة في إسقاط ذلك الكتاب عند السيّد الذي ألف له فهو الذي قصدوه وأرادوه »[3] فإذا كان الأمير « حاذقاً فطناً »[4]، فان قيمة الكتاب لا تنتقص في عينيه ويلقى الحسّاد جزاءهم. وعندما تملأ قلوبهم الضغينة ينتقلون إلى حيلة ثانية فإذا هم: « سرقوا معاني ذلك الكتاب وألفوا من أعراضه وحواشيه كتاباً، وأخذوه إلى ملك آخر، ومتّوا إليه به، وهم قد ذمّوه وثلبوه لما رأوه منسوباً إليّ، وموسوماً بي »[5].

نشر كتاب يعرض للطعن في مرحلة أولى، ثم للسرقة في مرحلة ثانية. فكيف السبيل إلى تفادي هذا الجور، وكيف الحفاظ على الكتاب من الطعن والسرقة؟ أنجع وسيلة وأحسنها هي نسبته إلى مؤلف قديم حقّه الزمن بالمجد والشرف. يقول الجاحظ: « وربما ألفت الكتاب الذي هو دونه في معانيه وألفاظه، فأترجمه باسم غيري، وأحيله على من تقدمني عصره مثل ابن المقفع والخليل، وسَلْم صاحب بيت الحكمة، ويحيى بن خالد، والعتّابي، ومن أشبه هؤلاء من مؤلّفي الكتب، فيأتيني أولئك القوم بأعيانهم الطاعنون على الكتاب الذي كان أحكم من هذا الكتاب، لاستنساخ هذا الكتاب وقراءته عليّ،

---

(3) كان الكاتب يضمن مدخوله بإهدائه كتبه لأمير يحميه ويكافؤه. حول هذا الأمير الذي له « المقدرة على التقديم والتأخير، والحطّ والرفع والترغيب والترهيب » (**رسائل الجاحظ**، I، ص 350) يسود جو من الحسد والضغينة إلى حد أن الأمر لم يكن يتطلب فحسب مهارة أدبية، وإنما على الخصوص، حذقاً في التآمر والتواطؤ.

(4) الجاحظ، « كتاب فصل ما بين العداوة والحسد »، **رسائل الجاحظ**، I، ص 350.

(5) **نفس المرجع** والصفحة.

ويكتبونه بخطوطهم، ويصيرونه إماماً يقتدون به، ويتدارسونه بينهم، ويتأدبون به، ويستعملون ألفاظه ومعانيه في كتبهم وخطاباتهم، ويروونه عنّي لغيرهم من طلاّب ذلك الجنس فتثبت لهم به رياسة، ويأتم بهم قومٌ فيه؛ لأنه لم يترجم باسمي، ولم يُنسب إلى تأليفي »[6].

إذا كان المؤلف، في أعين المعاصرين له، منافساً ينبغي التنقيص من قيمته، فان المؤلف القديم حجة تحظى بحسن التقدير. الأموات عادة ما يكونون مصدر معرفة، وليس من العسير، عند اقتضاء الحال، التماس العذر لأغلاطهم وهفواتهم. هذا بالإضافة إلى أن هناك كثيراً من الأمور يمكن فعلها بكتاب ميت إذ يمكن استنساخه وقراءته على راوية (أو راوية مزور)، والسعي وراء الإجازة في تعليمه، كما يمكن على الخصوص، التنازع حول معناه. بفضل شهرة المتقدمين، ينجو الكتاب بصفة عجيبة من الطعن ويفلت من السرقة.

يتقي الجاحظ شر الحسّاد بلجوئه إلى النسبة المزيفة. وبالرغم من ذلك، فهو لا يرضى عن هذا كامل الرضى: إن الراوية لا يتمتع، إذا قيس بالمؤلف إلا بمنزلة ثانوية. حقاً يُبحث عنه ويذكر اسمه عندما يُنقل الكتاب، لكنه لا يتمتع بـ « فضيلة من استنبط »[7]، تلك الفضيلة التي ترجع للمؤلف. صحيح ان بإمكان الجاحظ أن يقول لنفسه إنه انتصر على المشاركين له في الصناعة، وانه ليس أقل شأناً من المتقدمين عليه، وان الحسد وحده هو مصدر الضغينة التي يتعرض لها عندما يتبنى كتبه باسمه، خصوصاً وان هذه الكتب أكثر متانة من تلك التي ينسبها إلى مؤلف يستعير اسمه. ولكن، بما أنه لا يلقى النجاح إلا خفية وبطريقة التفويض، فان متعته المتسترة، بدل أن تجلب له الرضى، تدفعه

(6) **نفس المرجع**، ص 351.

(7) يقول الجاحظ: « فان كان ما فعلوا من ذلك روايات رووها عن أسلافهم ووراثات ورثوها عن أكابرهم، فقد قاموا باداء الأمانة، ولم يبلغوا فضيلة من استنبط » « المعاش والمعاد »، **رسائل الجاحظ**، I، ص 96.

إلى المرارة والحزن. إذ لا ينال، كراوية لكتاب من تأليفه هو، إلا جـزءاً ضئيلاً من المجد الذي حظي به غيره. حينئذ يتوجه بضراوة لمؤاخذة المؤلف الذي استعار منه اسمه، ذلك الميت الذي يستمر في البقاء بفضل ما يمتصه من دم الأحياء. ولكن إذا فضحه، فانه سيفضح أمره في ذات الوقت. وعلى كل حال فليس أمامه إلا اختياران: إما أن يتعرض لنقمة الأحياء، أو لشره الأموات. ولا يقي انتحال الزور الكتاب من نقمة الحسّاد إلا ليعرضه لشراهة الأموات. والأمر لا يطاق في الحالتين كلتيهما.

ربما كان أسهل الحلول هو أن يركن إلى الصمت ويتوقف عن الكتابة. بيد أن للجاحظ كثيراً مما يريد قوله. والكتابة هي ما يدر عليه سبل العيش. لكنه اهتدى إلى وسيلة رأى أنها أهون الشرور، من غير أن ترضيه كامل الرضى، وسيلة تسمح له بأن يفلت من هجمات المشاركين له في الصناعة، ومن جشع المتقدمين عليه. وهذه الوسيلة هي عدم نسبة الكتاب إلى مؤلف بعينه، يقول: «ولربما خرج الكتاب من تحت يدي مُحصفاً كأنه متن حجرٍ أملس، بمعان لطيفة محكمةٍ، وألفاظ شريفة فصيحة، فأخاف عليه طعن الحاسدين إن أنا نسبته إلى نفسي، وأحسد عليه من أهُمّ بنسبته إليه لجودة نظامه وحسن كلامه، فأُظهره مُبْهماً غُفْلاً في أعراض أصول الكتب التي لا يعرف وُضّاعها، فينهالون عليه انهيال الرّمْل، ويستبقون إلى قراءته سباق الخيل يوم الحَلْبة إلى غايتها»[8].

رغم أن الكتاب الذي ينشره الجاحظ «مبهم غفل» يُجهل اسم مؤلفه، فهو يلقى الاستحسان. وقد يثير هذا الأمر العجب لأول وهلة، لأننا نعلم أن الكتاب لا يكتسي قيمة إلا إذا تبناه مؤلف مشهور. ولكن لنمعن النظر في نص الجاحظ: إن الكتاب يقدم كما لو كان «في اعراض أصول الكتب التي لا يعرف وضاعها». انه لا يحمل اسماً بعينه. لكنه في عِداد مؤلف قديم. ينال الكتاب

(8) الجاحظ، «كتاب فصل ما بين العداوة والحسد»، **رسائل الجاحظ**، I، ص 351.

رضى الجميع بنسبته إلى الماضي. لأمر ما تقبل الأمور الصادرة عن الماضي دون نقاش. ولا يستطيع الاسم المجهول أن يبطل مفعول الماضي. ولا يهم كثيراً أن يحال الكتاب على مؤلف معروف بعينه، يكفي أن يرعاه زمن **سابق** مؤسس.

لماذا تخفف نسبة الكتاب إلى مؤلف مجهول الاسم من « حسد » الجاحظ؟ لعل مرد ذلك الالتباس الذي يحوط الاسم المجهول. فهذا الاسم حل وسط من شأنه ألا يعرّض الجاحظ إلى الاحباط، فحتى لو تخلى عن تبني الكتاب باسمه، فهو لا ينسبه إلى أي شخص بعينه، هذا بالاضافة إلى أن بإمكانه أن يتبناه فيما بعد بكل سهولة. الكتاب المجهول الاسم مؤلَّف يتيم. وهناك احتمال كبير لتبني ابن ضائع أكثر من تبني ابن يحمل اسم أب آخر.

المطالبـة:

لقد عاش الجاحظ هذه التجربة فعلاً، هو الذي سوى أموره في النهاية بتبني أبنائه اللقطاء. ونحن لا نعلم كيف قوبلت مطالبته هاته بأولئك الأبناء. ولكن ليس من المتعذر أن نفترض أنها لاقت كثيراً من الصعوبات. من العسير فصل اسم المؤلف عن كتاب، مع مرور الزمن، خصوصاً إذا ما لقي ذلك الكتاب النجاح وعرف انتشاراً واسعاً. فإذا ما ادعاه غيره، اقتضى منه ذلك إثبات ادعائه: إذ لا يكفي للمرء أن يدعي أنه مؤلف ليصبح كذلك[9].

الحقيقة أن المشكلة مشكلة مزدوجة: فمن جهة ينبغي على الجاحظ أن يبرر انتحاله للزور ويحدد الأسباب التي حالت بينه وبين تبني كتبه؛ ثم عليه من جهة ثانية، أن يثبت انه اقترف زوراً، وأن يستعين بشهادات من شاركه سره واطلع على كتبه قبل نشرها. إضافة إلى ذلك، عليه أن يكون قد اشتهر بالتزييف والزور. وكل هذا ليس كافياً؛ إذ عليه أن يقنع المشاركين له في الصناعة أنه ليس بصدد ارتكاب صيغة أخرى من التزوير. وهذه بالضبط هي النقطة

---

(9) وبعبارة أصح، حسب تعبير م. نادو M. Nadeau: « لا يكفي ادعاء التزوير وإنما ينبغي إثباته ».
Cf. G. Genette, *Palimpsestes,* p. 178 - 179.

الحساسة. وبالفعل فالشهرة التي عرف بها كراوية لكتب المتقدمين هي التي جعلت النساخ ينسخون عنه. فإذا ما اعترف باقترافه للزور، نزع عنه الثقة التي كان يحظى بها فيما قبل. إذ كيف السبيل إلى الثقة بمن يعترف بأنه قد كذب؟ المسألة لا تخلو من التباس: فأما أن يكون الكذب في النسبة المزورة أو أن يكون في الادعاء المتأخر (10).

المؤلفون المزَيَّفُون وحدهم، أي أولئك الذين يعيرون أسماءهم، هم الكفيلون بأن يعطوا الدليل القاطع. ولكن بما أنهم ممن «تقدم عصره» بما أنهم أموات، فهم عاجزون عن الكلام. والنسبة المزورة لم تنجح إلا لأن الجاحظ كان أمام أموات.

تثير هذه المسألة، التي لا تخلو من ازعاج، كثيراً من الشكوك، وتؤدي إلى التساؤل حول أصالة كثير من الكتب القديمة. وحتى إن كانت نبرة الجاحظ تخلو من الوقاحة، فلا يبدو أنه يصدر عن ندم إذ أن عوائد الكتابة كانت تعتبر، إلى حد ما، تزوير الكتابة شراً لا بد منه. يلقي الجاحظ مسؤولية تزويره المبيّت على «الحاسدين»، وهو يوهمنا بأنه لولا حيلهم لما أيقظ الأموات.

الكتاب الذي لا يتبناه الجاحظ باسمه تتعاقب عليه حيوات عدة. فهو يروى أولاً باسم مستعار. ولكي تنجح هذه العملية، يكون على الجاحظ أن يتخذ بعض الاحتياط، وأن يختار المؤلف الذي يستعير منه الاسم بدلالة موضوع الكتاب، كما يكون عليه أن يبدي بعض التحفظ أمام المشاركين له في الصناعة والنساخ، وأن يحرص على ألا يفتضح أمره، بلفظ يصدر عنه أو نظرة يلقيها. ثم إن

---

(10) أسوأ هؤلاء حظاً الرواة الذين يجدون أنفسهم ملزمين بتصحيح النسبة، ثم الحساد الذين لا يمكنهم أن يسمحوا للجاحظ بأن يلعب على الحبلين. ولعل الجاحظ قد انتظر نهاية حياته الأدبية ليعلن مطلبه. Cf. Ch. Pellat, *Le Milieu basrien et la formation de Jâhiz*, p. 139.

ولعل التقدم في السن ومراودة الأمراء والمنازعات مع «الحساد» (بالاضافة إلى الشهرة التي اكتسبها بتبنيه لبعض الكتب وروايته الأخرى، سواء أكانت صحيحة أم منحولة)، لعل كل هذا جعل من الجاحظ حجة قوية ومكنه من تحقيق مطلبه.

الكتاب يعرف انتشاراً واسعاً بفضل من يرويه باسم مؤلف مزيف. وفيما بعد يقرر الجاحظ ادعاء الكتاب لنفسه. وعندما يظهر اسمه بعد حرصه على اخفائه يسعى لمحو اسم المؤلف الذي كان موضع تزوير بالرغم عن أنفه. وخلال مدة تطول أو تقصر، ينسب الكتاب تارة للمؤلف الذي أعار اسمه وأخرى للجاحظ. يمكن أن نعتقد أنه بموت الجاحظ ينتهي الجدال الذي يتولد عن ادعاء الاسم، ويكف النزاع والحسد، ويصبح مؤلفنا من «الأسلاف» فيلحق بركب المؤلفين المشهورين الذين استعار منهم الاسم واستفاد منهم الشهرة. وربما كان يشعر بدين ازاءهم هو الذي كان يتظاهر بالجود نحوهم، في حين أن كرمه لم يكن محض كرم. انه كرم معكوس، لأن الجاحظ كان يجني من وراء العملية كبير افادة. يمكن أن نعير النقد المزيّف قصد استرجاع الجيد.

في مرقد العظماء، يمكن للجاحظ أن يجد بعض التبرير بأن يقول انه في عدادهم، وانه، هو أيضاً، أصبح مؤلفاً قادراً أن يعير اسمه. إنه لم يخمن في حياته أن كتباً لم يؤلفها ستنسب إليه. والله يعلم ماذا كان سيصبح رد فعله لو وقعت يداه على كتاب وضع باسمه زيفاً.

القنـاع:

لا شك ان اعترافات الجاحظ كانت عبرة لكثير من المؤلفين الناشئين. فقد كان يعرض نفسه قدوة للآخرين، أو على الأقل، انه كان يقبل أن يحذو غيره حذوه بأن يستهلوا مسيرتهم بانتحال الزور. وقد نسبت إليه كتب عديدة ما زالت مثار جدال الباحثين: وهذا شأن **كتاب التاج** وكتاب **المحاسن والأضداد**.

يظهر أن الكتاب الأول، وهو مخصص «لأخلاق الملوك»، من وضع مزوّر لم يتبنّه باسمه لأسباب نجهلها. ولا زال الجدال قائماً حول هذه المسألة(11).

---

(11) أنظر المقدمة التي وضعها شارل بيلا لترجمته **لكتاب التاج**.

Ch. Pellat: *Le Livre de la couronne*, Paris, les Belles lettres, 1954, p. 11 - 13.

ولكن ليس من العسير أن نثبت أن أسلوب الكتاب يخالف الأسلوب المعهود للجاحظ. إذ أن للجاحظ أسلوباً من السهل التعرف عليه ويمكن تبينه من تركيب الجملة والاستطراد والميل إلى التضاد والغلو، وعلى الخصوص، الميل إلى هزل لا مثيل له في النصوص الكلاسيكية الأخرى. كان على المزوّر أن يعمل على تقليد هذا الأسلوب بكامل الدقة، وأن يبالغ شيئاً ما في المحاكاة [12] Pastiche كي يوهم القارىء أن ما يقرؤه من تأليف الجاحظ. سيقال حينئذ إن الكتاب محاكاة ناقصة، محاكاة فاشلة، وان مؤلفها عجز أن يكتم صوته ليسمع صوت الجاحظ. ولكن كيف السبيل إلى معرفة ما يدور بذهن المزور! فلعل مؤلف **كتاب التاج** لم يحاول أن يذوب في شخصية الجاحظ. وما من شك في أنه كان أول من يعلم أن أسلوبه مخالف لأسلوب الجاحظ، ولعله تجنب عمداً أن يبلغنا صوت سلفه الشهير بمختلف نبراته. ربما كان ينوي بمحاكاته الناقصة للجاحظ، أن يضمن إمكانية ادعاء لاحق. إذ من الأيسر ادعاء كتاب هو مثار جدال بدل ادعاء كتاب يعتبر منزهاً عن الزور.

أما كتاب **المحاسن والأضداد**، الذي يعرض للصفات من وجهتي نظر متعارضتين، فانه يثير مسألة أخرى: إنه يبدأ باقتباس الصفحة التي يعرض فيها الجاحظ مواقفه من التزوير [13]. لماذا اقتباس هذا النص؟ لماذا استهلال كتاب مزور بنص عن التزوير؟ فهل يرمي المزور باقتباسه لنص معروف.لا سبيل إلى الشك في أمره، هل يرمي إلى إخفاء منحاه وتغليفه كي يوهمنا ان الكتاب صحيح صحة الصفحة التي يُستهل بها؟ بيد أن هذا الاقتباس في غير محله لأن لا علاقة له بموضوع الكتاب. إنه علامة على وجود المزور الذي يكشف عن تزويره بذكره لما دأب عليه الجاحظ. أهي سذاجة أم مهارة ملتوية؟ يبدو لي أن الافتراض الثاني أقرب إلى الاحتمال: عند نشر الكتاب أحس المزور بالحسد، ولما

(12) *Cf. G. Genette, Palimpsestes,* p. 96.

(13) *Cf. Ch. Pellat, Le Milieu basrien...,* p. 139.

لم يقو على الاختفاء واخلاء المجال لصالح الغير، حاول أن يوقظ شكوك القارىء... نلاحظ أن الجاحظ هنا مؤلف يستعار اسمه، وأنموذج في ذات الوقت. إن التلميذ عندما لم يصرح بادعائه الكتاب باسمه، لم يحذ حذو معلمه تمام الحذو. انه اكتفي بأن يوميء إلى قناعه. ومن المحتمل ألا نعرف قط وجهه الحقيقي. القناع يمثل الجاحظ، بيد أن من يلبسه يطمح ألا نخلط بينه وبين الوجه المستعار، وان نخمن هويته التي يأبى، لأمر ما، أن يكشف عنها. أنا لست من تظنونه. ولن أبوح لكم باسمي، وعليكم أن تخمنوا حقيقة شبح جسمي.

هناك إمكانية أخرى. لنتصور الوضعية الآتية التي لم تتحقق قط، والتي يمكن أن تتم بالرغم من ذلك: ان يؤلف الجاحظ كتاباً لا يتبناه باسمه، ولا يضعه باسم غيره، بل يكتفي بالقول ان مؤلفاً (من بين الأموات) نسبه إليه، مضيفاً بأن مؤلفه الحقيقي مجهول الاسم، أو أنه ممن تقدم عصره. وعندما يأتي الوقت الذي يريد فيه أن يدعي الكتاب لنفسه تكون الأمور قد صارت من التعقيد بحيث لا يقدر هو نفسه على تبين المخرج.

تعدد الأصوات:

في **كتاب البخلاء** يقدم الجاحظ نفسه كراوية مهمته أن ينقل ما قيل عن البخلاء، أو ما قالوه هم أنفسهم. وهؤلاء، في معظمهم، ليسوا كائنات من صنع الخيال، وإنما شخصيات حقيقية. وبعضهم ممن عرفه الجاحظ. وهو يوردهم مباشرة دون ذكر سند الرواية.

ما مقدار الصحة فيما يرويه؟ وهل اخترع الأقوال التي نسبها إلى شخصيات الكتاب أم أنه مجرد جَمّاعة لِمَا كان يروج حول البخلاء من نوادر في وقته؟ لا شك أن تصنيف الكتاب من فعل الجاحظ، وكذا المقاطع التي يتوجه فيها إلى القارىء، ويقوم فيها بتعليقات مستعملاً صيغة المتكلم. ان السؤال يتعلق، في الحقيقة، بالأقوال التي تشكل أهم قسم من الكتاب، والتي تنسب إلى البخلاء مثلما تنسب إلى الكرام: يتعلق الأمر بمعرفة ما إذا كان هؤلاء الأشخاص قد

تكلموا بالفعل أم أنهم، أعاروا أسماءهم؛ وبعبارة أخرى فان الأمر يتعلق بمعرفة ما إذا كان الجاحظ وصياً أم أباً حقيقياً.

إذا كان للسؤال من معنى، وإذا ارتأينا انه ليس سيان أن تكون النصوص التي تؤلف **كتاب البخلاء** للجاحظ أم للشخصات التي تنسب إليها، يصبح من الضروري نهج طريق من شأنه أن يوصلنا إلى جواب مقبول. والحال أن المنهج الوحيد الذي يفرض نفسه هو ذاك الذي كان يتبعه معاصرو الجاحظ لو أنهم فكروا في هذه المسألة، وهو منهج يقوم على نقد الرواية وسلسلة السند. وقد عرضه الجاحظ في احدى رسائله، ومن اللائق أن نطبق عليه، لوزن صحة أقواله، المعايير التي أبرزها بوضوح. يقول: «فما غاب عنك مما قد رآه غيرُك مما يُدرَك بالعيان، فسبيل العلم به الأخبار المتواترة، التي يحملها الوليُّ والعدوُّ، والصالح والطالح، المستفيضة في الناس، فتلك لا كُلْفَةَ على سامعها من العلم بتصديقها»[14]. وفي **كتاب البخلاء**، من السهل عزل النصوص التي لا سبيل إلى اتهام الجاحظ باختراعها. لأن هناك إجماعاً حول نسبتها إلى هذا المؤلف أو ذاك. هذا هو شأن الأبيات القديمة والأمثال والآيات القرآنية التي يقتبسها الجاحظ.

يرى الجاحظ أن هناك أخباراً أخرى تستحق أن نثق بها رغم أنها ليست «مستفيضة في الناس» تلك هي الأخبار التي يرويها أفراد لا يتعارفون فيما بينهم، ولم يتمكنوا من التشاور لوضعها. إننا لم نسمع قط عن مزورين متباعدين، استطاعا أن يضعا نفس النص. يقول الجاحظ:

«وقد يجيء خبرٌ أخص من هذا إلاّ أنه لا يعرف إلا بالسؤال عنه، والمفاجأة لأهله، كقوم نقلوا خبراً، ومثلُك يحيط علمه أن مثلهم في تفاوت أحوالهم وتباعدهم من التعارف، لا يُمكن في مثله التواطؤ وان جهل ذلك أكثر الناس.

---

(14) الجاحظ: «المعاش والمعاد»، **رسائل الجاحظ**، I، ص 119.

وفي مثل هذا الخبر يمتنع الكذب، ولا يتهيأ الاتفاق فيه على الباطل »[15].

وهذا شأن كل نص في **كتاب البخلاء** يكون قد رواه مؤلف آخر نقلاً عن مصدر آخر.

يتحدث الجاحظ أخيراً عن نوع ثالث من الأخبار فيقول: « وقد يجيء خبرٌ أخصُّ من هذا، يحمله الرجل والرجلان ممن يجوز أن يصدُق ويجوز أن يكذب، فصدْق هذا الخبر في قلبك إنما هو بحُسن الظن بالمُخبر، والثقة بعدالته. ولن يقوم هذا الخبر من قلبك ولا قلب غيرك مقام الخبرين الأولين أبداً »[16].

يصدق هذا الوصف على النصوص الكثيرة التي ينفرد الجاحظ بروايتها في **كتاب البخلاء**. وبما أنه ليس أهلاً للثقة، وأن من عادته إحالة كتبه على من « تقدم عصره »، فيمكننا أن نقول إن هذه النصوص، التي لا سند لها، هي نصوص من اختراعه هو[18]. وهذا تشريف له بمعنى ما: فان كان التزييف ينتقص من قيمته كراوية، فانه يعلي من شأنه ككاتب.

---

(15) **نفس المرجع** والصفحة.

(16) ينبغي أن نثبت أن هذا المؤلف لم تكن له صلة بالجاحظ.

(17) الجاحظ، « المعاش والمعاد »، **رسائل الجاحظ**، I، ص 120.

(18) جزء كبير من هذه النصوص على الأقل.



الفصل الثامن

رسالة من وراء القبر

«اليمنى تنتزع، أما اليسرى فتقبض»

R. Hertz, «la prééminence de la main droite, etude sur la polarite religieuse», *Melanges de sociologie religieuse et folklore,* **Paris,** *librairie* **Felix Alcan, 1928, p. 99.**

المجابهة:

لنتصور انساناً منهمكاً في غسل ميت. إذا كانت احدى يدي هذا الميت مضمومة، فان فضول الغسال سيستيقظ، ولن يهدأ له بال حتى يفتح الكف الذي يتحداه. لن يكون الأمر يسيراً، ذلك أن الميت إن كان قد ضم يده، فلسبب ما، انه لم يكن يريد أن يطلع أحدٌ على ما تخفيه، وبالرغم من موته، فانه سيصون سره بغيرة شديدة. ستدور إذن معركة بين الغسال والجثة، بين الحي والميت، احدهما يريد الاطلاع على حقيقة الأمر، والآخر يحرص على كتمان السر. نهاية المعركة لا تخفى على أحد، فالخصمان لا يتكافآن قوة: الغسّال سيستخدم كلتا يديه، في حين ان إحدى يدي الميت لا تسعفه في شيء. إن الماء الطاهر سيقضي على المادة العاطلة. وستتم غلبة الحي على الميت: سيفضح الحي سر الميت، وسيفتح يده ليعرف ما تخفيه، ثم يدفنه فيما بعد.

ما هو هذا الشيء الثمين الذي لم يسلمه الميت إلا رغماً عنه؟ قبل أن نعرف ما كشفه الغسّال، ربما يجمل بنا أن نؤكد ان مسار الحكاية كان يمكن أن يتم على نحو آخر. كان يمكن ليد الميت أن تبدي مقاومة شديدة ترغم الغسّال على

الاستعانة بآلة أو الاستغاثة بغيره من الأحياء. وأكثر من ذلك كان يمكن ليد الجثة أن تتحرك بحرية مفاجئة لتخنق خلسة الغسّال ثم تلقي به في الهاوية، محققة بذلك انتصار الميت على الحي. ولكن لنطمئن، فلا أحد من هذين الافتراضين تحقق، بل ينبغي استبعادهما نهائياً من ذهننا إذا أردنا أن نظل أوفياء للحكاية التي تؤكد من غير التباس انتصار الغسّال على الميت.

اسم هذا الأخير ابن ناقيا. وقد عاش في بغداد خلال القرن الخامس. وألّف قصائد وأحاجي، وكذا كتباً في الأدب واللغة [2]. ولا يبدو أن في حياته، التي لا تخصص لها كتب الطبقات القديمة إلا بضعة أسطر، ما من شأنه أن يلفت النظر؛ والذين أتوا بعده لم يعيروا كتاباته كبير أهمية، ولم يحتفظوا لنا منها إلا على قسط يسير. وبالرغم من ذلك، فإننا لا نمتلك إلا أن نعجب، بعد من أرخوا له، للكيفية التي واجه بها الموت وذهب للقاء ربه. لقد عمل على الا تحرمه الموت القدرة على التواصل، واستمر، وهو جثة هامدة، في الحياة على طريقته مبلغاً من يهمه الأمر رسالة في منتهى الأهمية.

إهداء الشعر:

يروي الحكاية ابن الجوزي نقلاً عن شخص يذكر مباشرة الغسّال الذي يقول: «دخلت على أبي القاسم ابن ناقيا بعد موته لأغسله فوجدت يده مضمومة فاجتهدت على فتحها فإذا فيها مكتوب:

نـزلـت بجار لا يخيّـب ضيفـه   أرجـى نجاتي مـن عـذاب جهنم

---

(1) لا شيء يثير فضول بطل الحكاية أكثر من باب مغلق يُمنع من فتحه. فهو يعلم أن وراء الباب شيئاً أخفي وأبعد عن البصر، وان هناك، بالتالي، سراً يفلت من رقابته. وبعد قليل من التردد يفتح الباب وتبدأ المغامرة.

(2) Cf. C. Huart, «les seances d'Ibn Nâqiyâ», *Journal anatique*, 10é série, T. XII, 1908, p. 437 - 442.

J. C. Vadet, «Ibn Nâkiyâ», Ency. de l'Islam, 2eme edit, III, p. 923.

واني على خـوفي مـن اللــه واثــق   بــانعــامــه والله أكرم منعم »[3]

لا يتلو هذا السرد تعليق، فيبدو أنه مكتف بذاته. بيد أنه يمكن أن يشرح، أعني أن يُقلّب[4] ويُفَكّ أصبعاً بعد آخر مثل يد الميت.

إن كان الفهم لا يخونني فيظهر لي أن ابن ناقيا كتب قبل موته بيتين من الشعر يطلب فيهما المغفرة، على قطعة من ورق طواها وضمها في يده، فظل يحمل هذا الزاد في انتظار الموت إلى أن وافاه. البيتان يوجهان إلى الله، وإليه وحده؛ إنهما لا يشكلان، بالمعنى الحقيقي للكلمة، قسماً من الأعمال الشعرية لابن ناقيا، لأنه لم ينشرهما خلال حياته. وعلى أية حال فهما يتمتعان بوضعية خاصة بالنسبة لباقي أشعاره، ويتميزان عنها مثلما تتميز الجثة عن الجسم الحي، وبما انهما وقف على الله، فلا ينبغي أن يقعا بين يدي آدمي. الغاية المتوخاة منهما أن يكونا ثمن المغفرة الالهية، وأن يكونا دليلاً مادياً على أن آخر ما أتاه صاحبهما من فعل، وآخر ما وقع عليه فكره هو الله ولا أحد سواه. فينبغي أن يصاحبا الجثة إلى الآخرة، وليس من حق أيّ كان أن يستعملهما في الحياة الدنيا ولو لهدْي المؤمنين. لا ينبغي فتح اليد المضمومة إلا في الحضرة الالهية؛ حينئذ ستفتح قطعة الورق، لتمد بتواضع إلى الخالق الذي يبت في أمر حامل الرسالة. ولن يحتاج ابن ناقيا إلى التكلم. لن يكون عليه إلا أن يقوم بحركة طفيفة ويمد يده منحنياً مطأطىء الرأس؛ فيتم الا'تصال والتواصل عن بعد.

ولكن ها هي الرسا قد وقعت، في طريقها، في يد شخص لم تكن موجَّهة إليه. وسيسرع هذا ا' ـفيلي في نقل الحكاية إلى الجميع. بل لعله احتفظ بقطعة الورق بكل عناية سـداً لما سيرويه. لم يهتم أحد من المؤرخين بمعرفة ما إذا كانت قطعة الورق قد رُدّت لمكانها! ولن نعرف أبداً ماذا فعل الغسّال بعد أن أشبع فضوله. ولكن، ان لم تكن للحكاية خاتمة فان القارىء يلفي نفسه مدعواً لإكمال

---

(3) ابن الجوزي، **المنتظم**، IX، ص 69.

(4) *Cf. R. Barthes, S/Z,* p. 88 - 89.

نقصها، والاعتقاد ان من **الواجب** على الغسّال أن يعيد للميت ما له، ويضع الرسالة في يد المرسل، وإلا فانه يسبب لابن ناقيا كثيراً من الأذى، وسيحرمه من أبيات استغفاره، فيتقدم نحو الله خاوي الوفاض. الكتابة طريق إلى المغفرة، وبدون قطعة الورق سيكون على ابن ناقيا أن يوضح أمره، ويذكر ما جرى له مع الغسّال، ويروي البيتين شفوياً، هذا إن كان يذكرهما: فزلزلة الساعة شيء عظيم كما نعلم، إلى حد أن المرضعة تذهل عما أرضعت[5]. فبدون تلك الورقة سينسى ابن ناقيا لغته وسيصبح من الهالكين.

في أية لحظة سيعيد الغسّال الورقة؟ ليس قبل أن يتولى تطهير الجثة ومسحها: فإذا ما ابتل الورق لن تصبح الكتابة سوى لطخة من مداد. عندما تصبح اليد يابسة قد تعن صعوبة لا تكون في الحسبان: فهل سيتقبل الميت ما كان في حوزته؟ ليس ذلك من المؤكد؛ فقد تطلب انتزاع الورقة جهداً كبيراً، ولن يكون الجهد أقل عند الاستعادة. حينئذ ستتم مجابهة أخرى، وهذه المرة لضم يد جموحة. وسيصارع الحي الميت كي يعيد إليه ما كان في حوزته. وليس هذا كل ما في الأمر، فما العمل إذا قبلت اليد الورقة في مرحلة أولى، ثم انفتحت من تلقاء ذاتها لتدعها تنفلت؟ ينبغي عندئذ تكرار العملية، واستئناف المعركة من جديد، وربط اليد بحبل متين، وقد يستغرق ذلك وقتاً طويلاً. آنذاك سينتقم الميت من الحي. وإذا ما انهزم الغسّال، سيؤنبه ضميره لما سيلقاه ابن ناقيا من عذاب. سيدفع الغضب ابن ناقيا إلى أن يتشبث برفضه بعناد شديد. بماذا ستسعفه قطعة ورق مدعوكة، بعد أن افتضح أمره؟ كانت خطته تقوم على كتمان السر، وعلى تواطؤ مع الله حول ذلك السر. كان يرمي إلى أن يباغث ملاك الحساب، وان يستميل إليه الرحمة الالهية بنهج طريقة متفردة للتعبير عن التوبة، لم يسبقه إليها أحد. ولكن بسبب غسّال لا يقوى على الأمانة (ولم يحصل

(5) سورة الحج، الآية 2.

على « الاجازة » لرواية الأبيات) انفضح السر، وفقد عنصر المباغتة.

ينبغي أن أتوقف هنا لحظة كي أتساءل عما إذا كنت أضلل نفسي إذ أفترض في الميت غضباً شديداً. فهل من المؤكد ان ابن ناقيا يتوجه إلى الله؟ ألا يقصد بالأحرى، الناس، الأحياء؟ ألم يكن يتوقع، عندما كتب الرسالة وضمها في يده، انها ستقع في يد الغسّال؟ فمن الأكيد ان على هذا الأخير أن يقوم بغسل الجثة **بكاملها**[6]، وينبغي ان تطهر اليد مثل الاطراف الاخرى، بالماء، فمن واجب الغسّال ان يفتحها، لا بدافع الفضول، وانما لان وظيفته تقتضي منه ذلك. ولم يكن ابن ناقيا ليجهل ان الورقة تثير انتباه الأحياء. ولو أننا اعدنا قراءة البيتين لتبينا ان الرسالة لا توجه مباشرة الى الله. ربما اراد ابن ناقيا ان يبين عن ورعه باستعمال ضمير الغائب، وعلى اية حال فالله، من الناحيةالشكلية، هو الغائب قطعاً، انه « الغائب » عن فعل التواصل. ضمير المخاطب هو الغسال ولا يمكن ان يكون الا الغسّال الذي فتح اليد وقرأ الرسالة. صحيح ان ابن ناقيا لم يكن في امكانه ان يخمن هوية الغسّال، لكنه كان يعلم انه لا بد وأن يكون، وانه قد يفتح اليد وقد **يتكلم**[7]، وربما كان ذلك هو مبتغاه. بحيث ينتشر الخبر وتتناقله الافواه. وحينئذ سيكون في امكان كل واحد ان يشهد لصالح ابن ناقيا، ولن يبخل الله حينئذ برحمته على عبده.

يجب ان نعلم ان هذا الغسّال لم يكن محترفاً؛ ومن المحتمل جداً انه احد

---

(6) أنظر فيما يتعلق بشعائر الدفن كما تصفها النصوص العربية القديمة:

I. Grütter, «Arabische Bestattungelraüche in frühislamischer Zeit», *Der Islam*, 31, 1954.

(7) *Cf. E. Benveniste, «Structure des relation de personne dans le verbe», Problèmes de linguistique générale*, p. 228.

اصدقاء ابن ناقيا او احد اقربائه [8]، واسمه علي بـن محمد الدهان [9]. إذا كنا نعرف اسمه فلأنه ليس رجلاً مجهولاً؛ فمن خلال الحكاية التي يرويها، يظهر أنه ذو مكانة رفيعة، وانه متفقه يهتم بالشعر كما يهتم بخلاص الأرواح (وهو لم يتكفل بغسل الميت إلا إرضاء لله). وإذا كان قد ذكر، فلأنه كان يعتبر **حجة**، وأهلاً للثقة. انه شاهد محظوظ، استطاع أن يكشف آخر سر لابن ناقيا، وأن يقع على رسالة من القبر. ذلك ان البيت الأول من هذه الرسالة في صيغة الماضي («نزلت...»): فليس الحي هو الذي يتكلم، بل الميت! الرسالة تصدر مما وراء الحياة الدنيا، من الآخرة: لقد كان ابن ناقيا في عداد الأموات عندما كتبها [10].

نشأة وهم:

حتى الآن تكلمت عن ابن ناقيا كما لو كانت له يد واحدة، سيان أن تكون

---

(8) كان التكفل بغسل الميت يعتبر من قبيل أفعال التقوى:

(Cf. I. Grütter, art. cit. p. 162. sv).

ثم ابن كثير، **البداية**، XII، ص 19.

يورد ابن كثير حالة شخص تولى غسل عشرة آلاف ميت، وإذا سلمنا بأنه يغسل ميتاً كل يوم، تلزمه ثلاثون سنة... كان بعض الأشخاص يعينون قبل موتهم من سيتولى غسلهم. (**البداية**، XII، ص 119).

(9) ابن الجوزي، **المنتظم**، IX، ص 69.

(10) وبعبارة أخرى أقل إثارة: ان النص كتب **قبل** الموت، لكن الذات الفاعلة التي تعبر بواسطته تتكلم **بعد** الموت. يلاحظ ر. بارت بصدد حالة تماثل هذه بعض الشيء أنه «في كل العبارات الممكنة للغة، الربط بين صيغة المتكلم «أنا» والصفة «ميت» ربط مستحيل: انه النقطة الفارغة والمسعى الضال للغة».

«Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe», in C. Chabel ed. *Sémiotique narrative et textuelle*, p. 48.

وقد يُردّ على أن ابن ناقيا اكتفى باستعمال «نزلت» بدل «سأنزل».

(Cf. Fontanier, *les figures du discours*, p. 293).

الورقة في اليد اليمنى أو اليد اليسرى. وقد كنت أحسب، والله وحده يعلم السبب، ان الأمر يتعلق باليد اليمنى. ولعلني ما كنت أثرت المسألة لو لم أقرأ ما ذكره ابن خلكان حول ابن ناقيا. فهو يؤكد أن اليد المضمومة كانت هي اليد **اليسرى**[11]. ولا يمكن لهذه الملاحظة إلا أن تغيّر من مسار تعليقي، وتنحو ببحثي منحى لم أكن أتوقعه، ينبغي أن أعرف لماذا وقع اختيار ابن ناقيا على هذه اليد دون الأخرى. وهو اختيار محيّر: فالمؤمنون أصحاب اليمين، والكفار أصحاب الشمال[12]. اليد اليسرى يد مذنبة غير شريفة ولا طاهرة. أما اليمنى فهي أفضل اليدين إذ خصّها الله لتكون أعلى[13]. والحال ان اليد اليسرى هي التي أنيطت بحمل الرسالة التي تطلب المغفرة. قد يقال ان ابن ناقيا، حين سيمدها ويقدمها، سيعترف بذنبه، ويتوجه إلى الله بتواضع المذنب الذي لا يرمي إلى إخفاء ذنوبه. ولكن، يمكن أن نقول كذلك انه كان عليه أن يستعمل اليد الأخرى، يد السلام والغفران، تأكيداً لتوبته ولكونه من أصحاب اليمين.

لا يبدو لي أي من هذين التفسيرين مقنعاً، وقد آن الأوان لأن أفصح عما يدو بخلدي، آن الأوان لكي أعترف أن خط تفكيري في هذه الحكاية حتى الآن، يشكو من نقص وعيب أضلني، وقادني نحو درب موصد، ذلك أنني لم أقرأ نص إبن الجوزي وابن خلكان كما تنبغي قراءته، فظننت أن الكتابة لا يمكن أن تتم إلاّ على قطعة من ورق، ووضعت ورقة في يد إبن ناقيا. ومع ذلك فليس هناك في نص هذين المؤلفين ما يسمح بهذا التأويل، وما يمكّن من القول بأن الغسال وجد قطعة من ورق في يد الميت. ينبغي أن أركن إلى البداهة، إلى

---

(11) «وحكى الذي تولى غسله بعد موته انه وجد يده اليسرى مضمومة، فاجتهد حتى فتحها، فوجد فيها كتابة بعضها على بعض، فتمهل حتى قرأها، فإذا فيها مكتوب...» (**وفيات**، III، ص 99).

(12) سورة الواقعة، الآيات 26 - 43.

(13) أنظر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 288.

ما يظهر الآن بداهة: إن ابن ناقيا كتب البيتين على كف يده ![14]. وفيما بعد، ضم يده ليصونها ويحميها من فضول الغسال. وإذا كان قد ضم يده، فليس خوفاً على أن يضيع البيتين (ما داما ملتصقين بجلده)، وإنما لأنه كان يود أن يخص بهما الله. اليد المضمومة ورق مطوي مظروف، وكلمات التوبة موشومة على جسم إبن ناقيا. لقد فتح الغسال الغلاف وفك اليد فرأى ما لم يكن عليه أن يراه.

يذكر إبن خلكان، بالإضافة إلى ذلك، أن الرسالة لم تكن مكتوبة بخط واضح، فكان يلزم كثير من الصبر لتهجيها: كانت الحروف متراصة والكلمات مختلطة. ألأن اليد لم تكن تستطيع أن تحوي البيتين معاً ؟ أم لأن إبن ناقيا كان عاجزاً، في لحظاته الأخيرة، على التحكم في كتابته ؟ يمكن أن نفترض إفتراضاً آخر: عندما خلط إبن ناقيا فيما بين الحروف، قصد عمداً إخفاء رسالته بحيث لا يقدر على قراءتها إلاّ الله الذي يعلم كل شيء ويقرأ ما في الصدور. لكنه لم يقدّر حذق الغسال حق قدره. فقد أبان هذا عن قدرته على كشف الرموز وتهجي الكتابة. ها هي صورة الغسال تزداد في أعيننا وضوحاً: فهو ليس قارئاً ذكيا فحسب. وإنما أيضاً قوي الحافظة. فقد كفته قراءة البيتين لحفظهما. لا أجرؤ على القول بأنه طلب ورقة ومداداً كي يسجل البيتين كتابة؛ لأنه أضاع كثيراً من الوقت في العراك مع يد متصلبة، وبذل جهده في التأويل كي ينفذ إلى سر الكتابة المختلطة. وقد آن الأوان للعناية بغسل الجثة.

أخاف أن تطول مدة التوقف، نظراً لسؤال لا بد أن يطرح. فهل ينبغي غسل اليد والتجرؤ على محو بيتي الإستغفار ؟ لم تكن المسألة لتطرح لو أن هذين البيتين كتبا على قطعة من ورق، إذ يكفي حينئذ إعادة الورقة إلى اليد بعد غسلها ومسحها. ولكن بما أن البيتين رسما على الكف، على الجلد، فإن غسل اليد

---

(14) لقد وقع كثير من زملائي اطلعتهم على النص العربي في نفس الخطأ. حقاً، ان الكتابة فوق اليد أمر غير معهود.

معناه إذابة عقد التوبة في الماء. الموقف شائك: فالفعل الذي يطهر هو ذاته الذي يمحو علامات التوبة محواً تاماً. لا أرى إلاّ حلاً واحداً: تطهير اليد المذنبة، وإعادة كتابة طلب المغفرة والرجاء. ستكون الكتابة ولا شك مخالفة، ولكن الله سيغفر للغسال.

بقي عليَّ أن أجيب عن سؤال سبق أن طرحته، سؤال بدا لي شديد الغموض. لماذا اليد اليسرى؟ لماذا مدّ ابن ناقيا اليد المدنسة للسلام على الله؟ الجواب شديد الوضوح: لقد كان إبن ناقيا أيمن وكان في حاجة إلى اليمنى ليكتب على يده اليسرى؛ فلو كان أيسر لكُتبت الرسالة على الكف الأيمن [15].

الإبن الضال:

لم آت بعد على نهاية حكاية موت ابن ناقيا. ينبغي أن أعرف كذلك ماذا كان يخوّفه إلى هذا الحد، وماذا دفعه، وهو على وشك الموت، أن يطلب المغفرة الالهية؟ أي ذنب يريد أن يطهر؟ قد يقال: ليس هناك ذنب بعينه والمؤمن لا بد وأن يرتابه الشك، ولا بد أن يتخلل لحظاته الأخيرة أمل في المغفرة وخوف من العقاب. ولكن، في حالة ابن ناقيا هناك ذنب: لقد كان فاسقاً. وكان يؤخد عليه أنه لا يؤدي صلواته، وإنه يستهتر بالشريعة، وينكر البعث [16]؛ ومجمل القول فقد كان يؤخذ عليه تعلقه بالفلسفة الإغريقية [17]، وهي علم دخيل لا يخلو من خطورة.

---

(15) حدث أن قطعت يوماً اليد اليمنى لابن مقلة، أحد الخطاطين العرب، فلم يتخل عن فنه وربط القلم بساعده واستمر في الخط.

(Cf. A. Khatibi et M. Sijelmami, *L'Art calligraphique arabe*, p. 135).

ولم يتصور ان بإمكانه الكتابة بيده اليسرى وهو أمر يبدو أكثر سهولة. وفيما بعد قطع لسانه كذلك...

(16) ابن الجوزي، **المنتظم**، IX، ص 69.

(17) ابن خلكان، **وفيات**، III، ص 99.

تأتي قصة اليد المضمومة عند إبن الجوزي مباشرة بعد ذكر ضلالات إبن ناقيا. فيظهر البيتان المرسومان على اليد إنكاراً وإعراضاً عن العقائد المخالفة للشريعة. ولا شك أن التوبة تخدم إبن ناقيا، لكنها تخدم الأمة كذلك. بما إن الفلسفة الإغريقية إنفصال وإبتعاد عن القواعد التي تحكم الأمة، فلا شيء يَدْعم تلك القواعد وينشر عقائد الأمة، أكثر من توبة رجل حاد عنها. ان الأمر لا يتعلق فحسب بخلاص فرد بعينه، وإنما بصلاح الأمة جمعاء. وإبن ناقيا يعود، بتوبته إلى العقائد التي تخلى عنها ويربط صلة الوصل مع المؤمنين. صحيح أنه إرتكب فسقاً، لكن فسقه عبرة لكل من تستهويه العقائد الدخيلة. وينبغي أن تصبح مغامرته الفكرية أنموذجاً يحتذى، لتخلف أثرها على كل من علم بأمرها. إن إبن ناقيا يعيد بتوبته صلة وصله مع «النحن» الذي يخرج أكثر متانة من مواجهته مع آخر «٥». كانت الأمة في حاجة إلى توبته تجنبا لما يهددها به من خطر وتحسباً لمن يحذو حذوه.

هل يعني هذا أنني أشك في صحة الحكاية، وأتهم الغسال (أو أي شخص آخر) بأنه ابتدعها لينقذ العنزة الجرباء؟ ليس هنا ما يسمح لي بالتسليم بهذا الإفتراض، والقول بأن الغسال إستغل عجز الميت وضعفه ليغسل دماغه وجسده في آن واحد. لكن، يمكنني أن أتساءل عما إذا كانت هذه الحالة التي أفحصها فريدة، وعما إذا لم تكن الرسائل الواردة من القبور أمراً متداولاً أيام إبن ناقيا، وبعبارة أخرى عليَّ أن أحاول تحديد النوع genre الذي يدخل تحته هذا السرد الذي نحن بصدده.

حلم البدعة:

بماذا يحلم النسّاخ؟ انهم يحلمون بالراحة. اليكم ما رواه أحدهم وإسمه إبن الحاضنة: «لما غرقت بغداد غرقت داري وكتبي فلم يبق لي شيء. فاحتجت إلى النسخ فكتبت صحيح مسلم في تلك السنة سبع مرات، فتمت فرأيت ذات ليلة أن القيامة قد قامت وقائل يقول أين إبن الحاضنة؟ فجئت فأدخلت الجنة فلما

دخلتها استلقيت على قفـاي، ووضعـت إحـدى رجلي على الأخـرى وقلـت: إسترحت من النسخ، ثم إستيقظت والقلم في يدي والنسخ بين يدي» [18].

لكن، بماذا يحلم علماء الكلام؟ إنهم يحلمون بالكلام. لا ينصرف ذهني هنا إلى أحلام الغفران، ولا إلى تلك التي تشمل وعيداً إلٰهياً وتدعو الحالم إلى الزهد، وإنما الأحلام التي تحسم فيها مسألة كلامية ويذكر فيها الغفران، الأحلام التي يدور فيها حوار حول الآخرة مع ميت أو مع كائن من الكائنات الخارقة للعادة. حينئذ يكون الحلم مناسبة للحوار مع الله، والشيطان، والنبي أو مع شخص مشهور قضى نحبه مؤخراً [19]. لا يبدو أن مسألة صدق الحالم ذات أهمية كبرى، المهم هنا هو التأكيد على حاجة اللجوء إلى الأموات كي يكونوا في خدمة الأحياء. ما إن توافِ المنية شخصية إهتمت ولو قليلاً بعلم الكلام، حتى يظهر من يلتقي بها في الحلم ليسألها عن معادها. عندما يصرح الميت أن الله غفر له ذنوبه يسأله الحالم عن سبب المغفرة الإلٰهية. وقد يحدث أن يقلق الجواب المؤرخ بعض الشيء، لأن هذا الجواب يكون ملائماً لإعتقادات الحالم. والعبرة هي أنه لا بد من إعتناق هذه الإعتقادات لاستحقاق المغفرة...

على غرار الحديث النبوي، يلعب الحلم دوره في المنازعات بين مختلف الفرق الكلامية. فالرؤيا، بعيداً أن تكون من طبيعة ليبيدية، تستجيب هنا إلى الرد على البدع. لـيس الميت شبحاً يعكر صفو الحياة الدنيا، وإنما هو عل العكس مـن ذلك، وديع مسالم. إنه يقوم لنجدة الأحياء، ويُستدعى ويُستحـث ليحمل شهادته ولا يُخلى سبيله إلاّ إذا نطق بالأقوال التي يرجى منه قولها.

واضح أننا لا يمكن أن ننسب أي كلام كان لأي ميت كيفما اتفق. فالأقوال التي تنسب للميت لا ينبغي أن تتنافر مع ما قاله عندما كان على قيد

---

(18) ابن كثير، **البداية**، XII، ص 153.

(19) **نفس المرجع**، XII، ص 24، 88، 117، 141، 145.

الحياة، وإلاّ كانت هناك مفارقة صارخة. إن حلم البدعة ينبغي أن يخلو من التناقض. وبالرغم من ذلك هناك وسيلة لأن نقوّل الميت أقوالاً تتميز عما نطق به في الحياة الدنيا دون أن يكون التناقض صارخاً. وتلك الوسيلة، كما رأينا، هي الندم والتوبة. يكفي أن يعلن الميت أنه قد أخطأ ويعترف أنه كان على ضلال لكي يتمكن الحالم من أن يقوّله أقوالاً على طرفي نقيض مع تلك التي دافع عنها طيلة حياته.

سواء كانت الأقوال المنسوبة للميت منسجمة مع ما اعتنقه في الحياة الدنيا أم لا، فإن الغاية من الحلم واضحة حتى وإن لم تكن صريحة. يتعلق الأمر بمعرفة ما إذا كان الميت على حق أم لا، حسب الحالات، باعتناقه لهذه العقيدة أو تلك؛ يتعلق الأمر بتعيين طريق «الحق» للأحياء، أي لمخاطبي الحالم. حينئذ سيستخدم الميت كأنموذج محرض. يُروى الحلم بغية التأثير على الأحياء ودعوتهم لاعتناق مذهب وهجر آخر. إذا كانت يد الميت مضمومة، فانها تفتح، طوعاً أو كراهية، ليقرأ عليها معنى حياته والعبارة الموجزة التي تشمه على الدوام.

الكف والكفن:

نذكر أن المؤرخَيْن اللذين إعتمدت عليهما يذهبان إلى القول بأنُ البيتين كُتبا على يد إبن ناقيا. غير أن مؤرخاً آخر سيأتي ليقلب الأمور مؤكداً أنهما كُتبا على كفنه [20] ! بهذا المعنى يكون إبن ناقيا قد هيأ كفنه مقدماً فرسم على بياض الثوب علامات الغفران؛ وبعد موته لُفّ في نصه. من حقنا أن نتساءل ما إذا كان البيتان قد كُتبا بأحرف صغيرة في زاوية من زوايا الكفن، أم أنهما كتبا بحروف غليظة بحيث يغطيان أكبر ما يمكن من الفضاء الأبيض فيسودانه ويشغلانه... ولكن، عليّ أن أوقف من تحليق خيالي لأن شكاً أخذ ينتابني بصدد صحة هذا التأويل الأخير.

(20) «وحكى بعضهم انه وجد في كفنه مكتوباً حين مات هذين البيتين...» **نفس المرجع**، XII، ص 141.

عند حديثه عن ابن ناقيا يحيل إبن كثير بصريح العبارة إلى إبن الجوزي الذي يتحدث، كما رأينا، عن «الكف». فكيف أمكن لإبن كثير أن يتكلم عن «الكفن» وهو لم يذكر أي مصدر آخر عدا إبن الجوزي؟ منذ أن إرتكبت الخطأ السابق وملت إلى الظن بأن الرسالة كُتبت على قطعة من ورق، أصبحتُ شديد الحذر. وبعد أن تمليت طويلاً في الكفن والكف تبينت أن الأمر يتعلق بذات الشيء. بين هاتين الكلمتين تجانس في الكتابة، وأظن أن نص إبن كثير كان ضحية خطأ ناسخ أو خطأ مطبعي، وأنا على إستعداد لأؤكد أن إبن ناقيا كتب بالفعل بيتيه على كف يده.



الفصل التاسع

الصوت والطرس الشفاف

﴿قال رب اشرح لي صدري، ويسّر لي أمري، واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي﴾.

(سورة طه)

«والحية مشقوقة اللسان سوداؤه. وزعم بعضهم أن لبعض الحيات لسانين. وهذا عندي غلط. وأظن أنه لما رأى افتراق طرفي اللسان، قضى بأن لها لسانين».

الجاحظ، الحيوان، IV ص 63.

الورق والجلد:

يمكن للنص أن يكتب على قطعة من ورق، كما يمكن أن يكتب على قطعة جلد[1]. إنه سيختلف باختلاف الحامل الذي يكتب عليه، ولعل معناه لن يتبدل، لكن قيمته ستتغير لا محالة؛ مثلما تتغير حسب المؤلف الذي يوقعه (أو الذي ينسب إليه). ليس الحامل المادي أمراً عرضياً أو دون دلالة؛ لهذا فكثيراً ما تُدخل عليه تنقيحات، قد تكشف عن قصدها قليلاً أو كثيراً، بغية إظهاره بمظهر التقادم. وفي مصانع الورق التي أقيمت في مختلف جهات العالم الاسلامي منذ نهاية القرن الثاني للهجرة[2] استجابةً للطلب المتزايد، «كان أولئك الذين يرغبون في تزييف الورق وإظهاره بمظهر القدم، يطلونه بالزعفران والتين»[3].

---

(1) أنظر بهذا الصدد: الجاحظ، **رسالة في الجد والهزل**، ضمن **رسائل الجاحظ**.

(2) Cf. M. Lombard, *les Textiles dans le monde musulman*, op. cit. p. 203.

(3) *Ibid.*, p. 206.

يعرض الجاحظ لمسألة المادة التي يُكتب عليها في عبارات تذكرنا بتلك التي استعملها فيما يتعلق بالنوادر. فالنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها لرجل ماجن أو لرجل متزمت، ان نجاحها يتوقف توقفاً كبيراً على الشخص الذي يتبناها [4]، وبالمثل، فان النص لا يلقى نفس الاستجابة إذا كان مكتوباً على قطعة جلد أو على دفاتر القطني: فـ « ليس لدفاتر القطني أثمان في السوق وإن كان فيها كل حديث طريف، ولطف مليح، وعلم نفيس. ولو عرضت عليهم عد لها في عدد الورق جلوداً ثم كان فيها كلّ شعر بارد وكل حديث غثّ، لكانت أثمن، ولكانوا عليها أسرع » [5].

ينقص الورق من قيمة النصوص الرفيعة، كمبيعات في السوق على الأقل، أما الجلد فيضفي قيمة على نصوص لو اعتبرت في ذاتها لما كانت لها قيمة كبرى. الورق شيطان ماكر يضفي القبح على من يقتربون منه، أما الجلد فحسناء ساحرة، تزين بعصاها السحري من تشملهم برعايتها، فتضمن لهم شباباً دائماً:

« عليك بها [الجلود] فانها أحمل للحك والتغيير، وأبقى على تعاور العارية وعلى تقليب الأيدي، ولرديدها ثمن، ولطرسها مرجوع، والمعاد منها ينوب عن الجُدد » [6].

الورق هش لا يصبر على « تعاور العارية »، وعلى « تقليب الأيدي ». و « حكه » قضاء عليه، وتبعاً لذلك، قضاء على النص المكتوب عليه. العلاقة الوطيدة التي تربط الورق بالنص من الشدة بحيث إن القضاء على أحدهما قضاء على الآخر. بين الكتابة وما تحمل عليه رابطة وفاء متينة لا انفصام لها، ولا أحد من الشريكين يمكن أن يبقى من دون الآخر. يأبى الورق أن تتداوله الأيدي؛ ولكي لا يفنى، يكون في حاجة إلى قارىء ـ مالك متنبه يستخدمه بحذر

---

(4) أنظر أعلاه.

(5) الجاحظ، **رسالة في الجد والهزل**، ضمن **رسائل الجاحظ**.

(6) **نفسه**.

وعناية، ويحرص، على الخصوص، أن لا يعيره أو يعرضه لطمع الغير. وبما أن الورق يأبى أن يكون موضع تبادل، فانه يتطلب شريكاً شديد الحرص. والرابطة الوحيدة التي تربطه بالنص الذي كتب عليه تنعكس في العلاقة التي تربطه بمالكه. فكما أنه يتلف عند محو النص الذي يوجد عليه، فانه يتضرر عندما تتداوله أيدي قراء مختلفين.

أما الجلد فأمره مخالف ولا يلحقه التلف إذا تداوله أفراد متعددون. فهو يصبر على «الحك» و «التغيير». وبما أن الغدر من شيمه فهو يختار، بلا هوادة، عدم الوفاء والتيه والتناسخ. وعندما ترحل نُصوصٌ يبقى على استعداد دائم لاحتضان أخرى، دون أن يفاضل بينها، انه يظل شاغراً على الدوام وحاملاً لبقايا ذكريات وآثار حروف قديمة كادت تمحي... ولأمر ما فان المالكين يفضلونه على الورق...

الحرف المحـرّم:

إذا كان النص لا ينفصل عن المادة التي تحمله، فهو لا ينفصل كذلك عن الصوت الذي ينطق به. هناك حالات يكتسي فيها الصوت خصائص الجلد، فيعمل، كأنه طرس صوتي شفاف[7]، على كشف نص يسعى المتحدث إلى إخفائه: وهذا ما يتم عادة عندما يتكلم المرء لغة ليست لغته الأم. وباستطاعتنا أن ننظر، من هذه الزاوية، إلى حالتين: شخصية متكلم وشخصية شاعر، يجمعهما كونهما ليسا عربيين ولا يحسنان تكلم لغة القرآن.

المتكلم هو واصل بن عطاء الذي كان واسع العلم. لكن كان له عيبان: كان شديد طول العنق، وكان يشكو من لثغة في الراء. لم يكن في الإمكان تقويم العيب الأول، فأنا أشك في أن فن الجراحة قادر على تقصير عنق وردّه إلى قياسه المعهود. ولا شك أن واصلاً، الذي كان يشبّه بالزرافة[8]، كان يعاني من هذه

---

(7) «الطرس: الصحيفة، ويقال هي التي محيت ثم كتبت وكذلك الطلس» **لسان العرب.**

(8) الجاحظ، **البيان،** I، ص 16.

الخلقة، خصوصاً وانه كان رئيس نحلة (تتوقف قيمة الدعوى أحياناً على اعتدال عنق من يدعو إليها). أما العيب الثاني، فقد كان، على العكس من ذلك، مما يمكن درؤه: لنتذكر حال ذلك الخطيب الشهير، الذي كان يريد القضاء على التمتمة، فيتمرن على مقربة من الموج، واضعاً حصاة في فمه. يذكر الجاحظ ان العجم قادرون، بعد شهر من الترويض، على قهر عيوب النطق[9]. غير أن واصلاً لم يفلح في ذلك، أو لعله لم يسْعَ إلى تقويم لثغته؛ ولعل مانعاً لا شعورياً حال بينه وبين أن يخون لغته الأم فيتكلم حرفاً غريباً عنها. ومهما كان السبب، فقد كان يشعر بالنقص والحرمان، ويدرك ان عليه، مهما كان الثمن، أن يُصفّي حسابه مع مصدر بؤسه وغضبه. أتصور أنه كان يثير الضحك بما يلقيه من خطب في المساجد (معقل الجدال الكلامي)، ويدفع الناس إلى تقليده والسخرية منه، فكان يكفي ترديد الكلمات بنطقها المعيب للتنقيص من المذهب الذي أنيطت بالدفاع عنه. وبما أنه كان كثير الخصوم، فقد كان عرضة للتقليد الساخر.

وقد تمكن يوماً من حل معضلته بطريقة لا تخلو من غرابة وأصالة: بما أنه عجز أو أبى تصحيح نطقه، ارتأى إسقاط حرف الراء من خطابه[10]. ذات يوم اذن، تبين المستمعون اليه أن حرفاً من أكثر الحروف العربية استعمالاً غاب من حديثه. ومهما نقبوا في كلامه، لم يكونوا ليعثروا لحرف الراء على أثر؛ أو أنهم، بالأحرى، كانوا يكشفون هذا الحرف، ولكن في الكلمات التي تجنب واصل استعمالها مستعيضاً عنها بكلمات تخلو منه. وعند قراءتهم لخطبه؛ كانوا يتبينون مدى حرصه الدؤوب، وعنايته بتبديل «حرف كثير الدوران في الكلام»[11] وهذا يعني أن حرف الراء الذي حذف، عمداً ودون رحمة (والذي كان وراء

---

(9) نفس المرجع، I، ص 36.

(10) نفس المرجع I، ص 15.

(11) نفس المرجع، I، ص 16 - 17.

تجنب واصل لعدد هائل من الكلمات) ظل عنصراً هاماً عند تلقي خطابه المسموع والمكتوب.

تجنب حرف، هو تجنب استعمال جميع الكلمات التي تضمه[12]. ولاسترجاع الكلمات الغائبة، فان على المتلقي أن يكون على علم بالمشكل الذي واجهه واصل والحل الذي اهتدى إليه، وإلا لما ظهر الجهد المبذول. فاستبدال حرف بآخر سرعان ما يظهر، أما إحلال كلمة بدل أخرى فأمر قد لا يلتفت إليه. والقراءة المتفطنة لخطابات واصل ينبغي أن تتمكن من رصد الكلمات الغائبة التي تختفي وراء الكلمات الحاضرة. لم يكن النص كما يقدم نفسه ممكناً إلا بفضل استبعاد نص آخر، نص يماثله ويباينه في آن. فإذا لم نتبين هذا النص المكبوت والمختفي، فاننا لن نعلم شيئاً عما قام به واصل. مفتاح سر الخطابات حرف غائب حاضر في آن واحد.

لعل واصلاً كان يُسر من رؤية أولئك الذين يسخرون منه وهم عاكفون على خطاباته المبتورة قصد إعادة بناء الخطابات الضمنية التي تكمن فيها. كان قراؤه والمستمعون إليه ينطلقون من الخطاب الذي يعرضه على أسماعهم كي يبلغوا الخطاب المخفي الذي انطلق منه (والذي لا شك يتضمن حرف الراء). وبالفعل، فمن الصعب أن نتصور أن عباراته افتقرت فجأة، وأن نوعاً من الحبسة منعه من استعمال كلمات تضم حرف الراء. إذ لو كان الأمر على هذا النحو، لما كان لجهده قيمة، ولما ادعى الفضل الذي يعود إلى الصعوبة المقهورة، بل على العكس كان عليه أن يعطي الانطباع بأنه يمتلك ثروة لغوية هائلة يستنكف من تبذيرها بدافع الزهد أو التحدي. إذ التبذير يعني عودة الراء

---

(12) نعلم أن الحرف اللاتيني (e) غائب في قصة La Disparition لـG. Perec هذا الغياب لا يلحظه القارىء إلا إذا نبّه إليه. راجع:

T. Todorov, *les Genres du discours*, op. cit. p. 302.

G. Genette, Palimpsestes, op. cit. p. 49.

وبالتالي ظهور الفضيحة. كان واصل رهين ثروته، فإذا هو استعملها أيّما استعمال سقط تحت رحمة من يرقبونه أملاً في جعله يخسر رهانه.

كان على واصل أن يراقب نفسه على الدوام، فأيّ إغفال من جانبه يمكن أن يجره إلى ما لا تحمد عقباه. واتقاءً لشر المستمعين إليه، الذين لم يكونوا ليصدروا دوماً عن حسن نية، ولا ليهتموا بخطاباته في مضمونها بقدر ما ينشغلون بإمكان انفلاتٍ لحرف الراء، كان عليه قبل أن يتفوه بكلمة، أن يقلبها ويلوكها مراراً. وعلى أية حال، فقد كان عرضة للهفوات بسبب تلك الكلمات النادرة الاستعمال التي لا محيد له عنها اللهم إذا استعاض عنها بعبارة ملتوية أو بجملة. عندما يتعرض الجاحظ لهذه الحالة يتساءل كيف كان واصل يصنع في العدد، على سبيل المثال، وكيف كان يصنع في أسماء الشهور التي تضم الحرف المحرّم[13]. فربما كان من السهل على خصومه أن يدفعوه، في غمرة الجدال، إلى إجاباتٍ تكشف نطقه المعوج، خصوصاً وأن هناك ألفاظاً لا مرادف لها، وأن استبدال اللفظ بعبارة ملتوية لا يكون مناسباً على الدوام. فبامكانه، على سبيل المثال، الاستعاضة عن كلمة «رمضان» بعبارة «شهر الصيام» إلا أنه مضطر كذلك إلى أن يستبدل لفظ شهر كأن يقول «وقت الصيام»، لكن هذه العبارة لا تخلو من التباس. وهكذا، فبانتقاله من عبارة إلى أخرى سيسقط فيما أراد تجنبه، ويتعرض للسخرية التي أراد بالضبط تفاديها بإسقاطه لحرفٍ من كلامه. إذا كانت العبارة مفتعلة، فانها ستدل على الاكراه والتصنع فتخون منحى واصل، ذلك المنحى الذي يقوم على الإيهام بأنه لا يلجأ إلى البهلوانية والحذلقة. انه كان يودّ أن يظهر اختفاء الحرف مجرد لعب تلقائي **خال من كل تكلف**[14]. وكل شيء سيتم على ما يرام ما دام واصل يعد خطابه

---

(13) **البيان**، I، ص 22.

(14) **نفس المرجع**، I، ص 16.

في العزلة، ولكن، في غمرة الجدال لا بد وأن تخور قواه، فينبعث الحرف المكبوت معانداً منتقماً، وسيؤدي واصل الثمن غالياً فيسقط ضحية السخرية والهزل، خصوصاً بعدما عُرف من مقاومته الشديدة لذلك الحرف. فإسقاط الحرف من الكتابة أمر يسير نسبياً، أما إسقاطه من الكلام فعرضة للفشل. واللغة تعاقب من يبترها.

الناطق باسم...

الحالة الثانية التي سنهتم بها هي حالة الشاعر أبي عطاء السندي. كان أصل أبي عطاء من السند، ومع ذلك، فهو كان على معرفة جيدة باللغة العربية، فكان يحسن نظم الشعر بها. ولم تكن موهبته لتوضع موضع شك، بيد أن نطقه كان يجلب له الشقاء، في عصر كان الشعر فيه يروى ولا يقرأ بصمت. وكان أصدقاؤه العرب، ومن بينهم حماد الراوية، يكيدون له فيجرونه إلى استعمال كلمات تضم الحروف التي لم يكن يستطيع النطق بها. وكانوا يهلّلون فرحاً كلما وقع في مكيدتهم.

نحن هنا أمام تخاطب لا يخلو من افتعال! فما كان يهم المتحدثين إليه، هو أن يجروه إلى قول ما يريدونه أن يقول، وبالتالي أن يتلقوا منه جواباً هم على علم به مسبقاً. ولعلهم كانوا يكتمون الضحك الذي يهزهم من الداخل، ويرجؤونه إلى أن يقع في مكيدتهم، وبعدها ينطلق الضحك ماكراً ماجناً. وربما كان أبو عطاء ينتبه لهذه الحالة ويشك في حسن نيتهم، ولكن لم يكن في مقدوره إلا أن يبتسم بفتور كتماناً لغيظه. فإذا هو احتج، فانه لا محالة سيستعمل عبارات تتضمن الحروف التي لا يقدر على إخراجها. وسيندلع الضحك من جديد أكثر مكراً من ذي قبل. من الأفضل إذن أن يسد الأبواب، ويرفض

---

(15) كان هذا الشخص مزيفاً مشهوراً، وكان يزيف حتى علاقاته مع أبي عطاء.

(16) ابن قتيبة، **كتاب الشعر والشعراء**، II، ص 652 - 653.

تبادل الكلام، وينعزل بين جدران الصمت ويرحل عن الأماكن التي يراودها الناس. ولكن بما أنه كان يعيش مما يدره عليه شعره، فان هذا الحل لم يكن يناسبه، لذا انتهج طريقة أخرى، وإن كانت لا ترقى في ذكائها إلى ما سلكه واصل. فلقد طلب من أحد ممدوحيه أن يهديه خادماً قادراً على الإلقاء [17] في هذه الحال يتبنى قطعة الشعر شخصان: الناظم الذي ينظمها على صورة همهمة صامتة، والملقي الذي ينطق بها. لكي يتكلم الشاعر لا محيد له من اللجوء إلى من ينطق باسمه [18].

يذكر الجاحظ ان أصل المرء يمكن أن يعرف من خلال نطقه للغة العربية، لأن لكل جنس طريقته الخاصة في النطق بالكلمات [19] كان يكفي إذن للمرء أن يفتح فاه ليفتضح أمره، ويظهر اختلافه ونقصه، وتنكشف حيوانيته. إذ لا يمكننا الحديث عن الفصاحة دون ذكر الحيوان (سأرجع إلى هذه النقطة). أضف إلى هذا أن لا أحد يمكن أن ينطق منطقاً معيباً من دون أن يقع ضحية السخرية والتقليد الماكر السيء النية. لا يكون التقليد ممكناً إلا بفضل التفوق الذي يشعر به المشاهدون إزاء الشخص المقلَّد. يتكلم الجاحظ عن الحاكية الذي بإمكانه تقليد نباح الكلب ونهيق الحمار، وتقليد الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، وتقليد الأعاجم استناداً إلى مخارج كلامهم المعيب [20]. نلاحظ في نص الجاحظ هذا أن كل مقلّد يشكو من نقص وعيب: الحمار والكلب يعوزهما النطق المنتظم، والأعمى يعوزه البصر، أما الأعجمي فتعوزه

---

(17) *Cf. J. Fück, Arabiya,* trd. par C. Denizeau, p. 30.

(18) اللسان المقطوع، والسمع المفقود ظاهرتان يمكن المقارنة بينهما. لنتذكر حال ذلك الموسيقي الأصم الذي كان يقود الجوق التي يعزف قطعاً من تأليفه. في الواقع لم يكن يقود إلا القطعة الموسيقية التي يحياها داخلياً لأن الجوق كان يتبع إشارات قائد ثان لا يراه الجمهور.

(19) **البيان**، I، ص 69.

(20) **نفس المرجع**، I، ص 69 - 70.

القدرة على إخراج بعض الحروف. وعندما يثير التقليد الضحك على حساب الآخر، فانه يقوي الشعور «بالنَّحْن»؛ انه يقوم إذن على تواطؤ المقلِّد والمشاهد، وهما وحدهما الحاضران؛ أما المقلَّد فـ «غائب»، انه في عداد ضمير الغائب، حتى ولو كان يبدو أنه يستخدم ضمير المتكلم ويقول **أنا** بصوت المقلِّد.

هل يمكن لمؤلف أن ينبغ في لغتين؟ لا يعتقد الجاحظ ان هذا ممكن[21]. لكنه يتناقض كعادته، ويذكر حالة قاصّ كان يفسر القرآن باللغة العربية عندما يتوجه إلى العرب، وباللغة الفارسية عندما يتوجه إلى الفرس (فتقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره)[22]. أظن أن الجاحظ لم يكن يعرف إلا لغة واحدة، حتى وإن كان يستعمل في بعض الأحيان كلمات أعجمية. ومن الباحثين من يجهد نفسه لمعرفة ما إذا كان الجاحظ على علم بالفارسية، كما لو أن هذه المسألة ذات أهمية قصوى. والواقع أن الجاحظ لم يكن في حاجة إلى معرفة لغة أخرى، لسبب بسيط، هو أنه لم تكن في زمانه إلا لغة واحدة هي اللغة العربية. وما عداها كان ضجيجاً متكوناً من مواء وعواء ونهيق. لقد كان الجاحظ كاتباً سعيداً، يهوى الضحك، وكان ضحكه صريحاً وخالياً، إلى حد ما، من كل فكرة مبيتة...

---

(21) **الحيوان**، I، ص 76 - 77.

(22) **البيان**، I، ص 368.

خاتمة

المسخ:

ماذا كان العربي يفعل قديماً عندما يتيه، ليلاً، ويضل طريقه؟ ما هي الوسيلة التي كان ينهجها ليهتدي إلى موضع الناس، ويسترجع ذاته؟

قد لا يخطر الجواب ببالكم، وعلى كل حال ينبغي أن تذعنوا لسماع أصوات الحيوان خلال هذا العرض. إذ كيف يمكن الحديث عن اللغة والازدواجية اللغوية، بدون ذكر الحيوان والتعرض له؟ ألا ينطوي النطق المنظم على تموجات صيحات غير منتظمة؟ لكل ذلك، فانني سأرجع، أساساً، إلى **كتاب الحيوان** للجاحظ، أي إلى ذلك المؤلف الذي استمد لقبه من جحوظ عينيه. أميل إلى الاعتقاد أن عينيه جحظتا من شدة تأمله لعجائب المخلوقات وتحديقه في الحيوان: عادة ما نفتح أعيننا من الدهشة، ولكن عندما تشتد الدهشة تنزع العين إلى الخروج من حدقتها، إلى البروز، وهي عين لا ترمش كما أتصور.

إذا بدا أنني ضائع في عالم الحيوان، فلأن موضوع حديثي هو الضياع والحرمان والفقدان.. والمسخ. هذا رجل ضل ليلاً في القفر، وينبغي، مهما كان الثمن، أن يهتدي إلى قومه. لعله عمل، نهاراً، على وضع أحجار ومعالم عند مروره. ولعل أقدامه تركتا آثاراً على الأرض التي وطأتاها. ولكن، في سواد الليل، لا ترى الأحجار ولا تظهر الآثار، ولعل المسافر يتوفر على عينين حادتين ثاقبتين، ولكنهما ليستا عيني هرّ. فما عساه يفعل؟ سيلجأ إلى طريقة قد لا تخطر ببال، ولكنها حقيقية: انه سيأخذ في النباح. المستنبح، كما يقول الجاحظ،

«يعوي وينبح لتجيبه الكلاب»[1]. يسري المسافر إذن وهو ينبح، فإذا كانت بالجوار كلاب، فانها ستأخذ في النباح دلالة على وجود ديار وناس يقطنونها. حتى يهتدي المرء إلى طريقه، لا مفر له من النباح. لكي يعود إنساناً، ينبغي أن يتحول كلباً.

لا بدّ وأن هذا المستنبح لا يعدم دهاء. الدليل ان الكلاب سرعان ما تقع في حباله. الانسان ينبح مدفوعاً بالضرورة. ولا محيد له عن ذلك ما دام يريد الخروج من ورطته. أما الكلاب فسرعان ما تستجيب للنداء ظناً أن واحداً منها موجود على مقربة، وانه يخاطبها بلغة الكلاب، فنباحها إذن صدى لما يشبه النباح، صدى لصدى. لا يصدر النداء عن واحد من جنس الكلاب، وإنما عن كائن بشري «يتكالب» في سواد الليل. يصدر النداء عن مقلِّد ضائع يجني ثمرتين بتخليه المؤقت عن لغته واتخاذه لغة الكلاب: يهتدي لموضع الناس، ويراوغ الكلاب. تنطوي الضرورة على قسط من اللعب، وفي الوضعية التي تعنينا هنا، يؤدي اللعب وظيفة جدية: فاللاعب يهتدي إلى طريقه بفضل لعبة مخادعة، متظاهراً بأنه كلب. وفيما بعد سيمسي في غير حاجة إلى النباح، وسيستعيد لسانه، ذلك اللسان الذي عقده كي يصدر أصوات كلاب[2].

هل من المؤكد أنه سيهتدي إلى قومه، أولئك الذين يتكلمون لسانه؟ هل من المحقق ان خطواته ونباحه سيهديانه إلى لسانه؟

لا ينبغي أن نتسرع في الاجابة: فحال هذا الساري الضائع شديدة التعقيد، ولعله لا يدرك خطورة الأمر. لعله واثق أكثر من اللازم من خديعته وتحكمه في الكلاب. وعلى كل حال، فهو يركب مركباً صعباً بنباحه، خصوصاً وانه

---

(1) الجاحظ، **كتاب الحيوان**، I، ص 379.

(2) هل الكلب في حاجة إلى لسان كي ينبح؟ هل اللسان لازم لنباح الكلب لزومه لألفاظ الانسان ونطقه؟

وحيد ليلاً، وان الظلام يغلف الأشياء. فماذا لو فقد لغته عند رجوعه إلى قومه! ماذا لو عجز عن الاجابة عن أسئلتهم إلا بالنباح! ماذا لو صار غير قادر على استخدام لغته ـ الأم، تلك اللغة التي تلقنها في المهد، وقبل المهد، والتي تعودها من كثرة التقليد (وملاحظة شفتي أمه)! لا ينبغي أن نستبعد هذا الاحتمال، حتى وإن كان يبدو بعيداً، فالليل، كما نعلم، مأوى الأشباح والشياطين. ولا عجب أن يتحول المستنبح إلى نابح، فينسى اللعبة وينسى ذاته. للتقليد ثمنه: فكم من لاعبين تقاتلوا! وما أخطر التقليد واللعب بالأشباح، لأن الأشباح قد تصير حقيقة والنباح يمكن أن ينسينا النطق. لنتصور انساناً «يستنبح» ويقلّد الكلاب، وذات لحظة يتعب ويمل اللعبة، فيزمع على ركوب مركب الجد والكف عن اللعب. لكنه، لسوء الحظ، لا يستطيع استرجاع الكلمات التي اعتاد النطق بها. ومهما سعل واستنشق الهواء وتنحنح، فبغير جدوى. انه لا يصدر إلا أصوات كلاب.

كلاب ورجال:

ما رد فعل قومه؟ انهم أمام أمر عجيب لم يخطر ببالهم: الخرافات والحكايات التي يتناقلونها لا تتحدث عن قصة انسان أخذ ذات يوم في النباح.. يأسف الأهل والأحباب (في بعض الأحيان يقولون فيما بينهم ان الأمر يبعث على الضحك) ويحيطون الابن الضال بعنايتهم، ويبكون حظه التعيس. ولكن صبرهم سينفد في النهاية، صحيح أنهم لا يتخلون عنه ولا يتنكرون له، بل يشاطرونه المصاب، ويقسمون الا يهجروه. ولكن، شيئاً فشيئاً، يعم القلق، القلق الشديد الذي سيستقطب كل الأحاديث (لم يحدث ان دار جدال مماثل يثبت فيه كل واحد لنفسه وللآخرين انه لا ينبح).

تظهر على البطل الحزين امارات مقلقة: انه لم يعد يحتمل القطط، وهو يلتذ بأكل العظام، ويأخذ في معاشرة الكلاب. انه لا زال يفهم ما يقال له، وما يقال. ولكن، بما أنه لا يستطيع التعبير إلا عن طريق النباح، فانه يحاول أن ينوّع

نباحه، فيعوي ويئن؛ ويعلي صوته ويخفته. وعندما يطرق قومه مسائل جدية، يبدي رأيه بنباح غير ملائم. ولعل أكثرهم سخطاً هو الساحر الذي لم تسعفه تعازيمه ولا تعاويذه في طرد الشيطان المتقمص في المستنبح. وبما أنه يأبى الاعتراف بعجزه (ما دام الأمر متعلقاً بمكانته)، فانه يقدم هذا التبرير رافعاً أصبع الاتهام نحو صاحبنا: «هذا ماكر سيجلب لنا الويل». لا تحظى التهمة بالإجماع. فيتهم الساحر من شك في قوله ويأخذ عليه تأثره بالكلاب. واتقاءً للفتنة يتم الاتفاق في النهاية على ألا يقتل المستنبح والا يُرجم بالحجارة، وان يُكتفى بلجمه أثناء موسم كل احتفال ديني، فيضغط رجلان رأسه ليمنعاه من النباح.

كل هذا من قبيل الافتراض. وكفاني لعباً بالكلمات والنباح، وملاحقة الساري، كفاني تشبيهاً بالكلاب، كفاني نسجاً لخطاب قد تنتهي خيوطه الكثيرة بالتشابك والتعقد. ولكن هل في استطاعتي أن أهجر المستنبح وأتركه وحيداً في الليل المعتم؟ ان قلبي لا يسمح لي بذلك، هذا بالاضافة إلى أنه ينبغي أن أعرف مآل صاحبنا ونهاية حكايتي.

فلنواصل. تهدي الكلاب الانسان الضائع إلى الديار، ولا يبقى عليه إلا التوجه، بكل اطمئنان، نحو قومه مسترشداً بأصوات النباح. عندما أقول انه سيهتدي إلى قومه، فانني أصدر عن تفاؤل شديد. تعلمون ان الكلاب لا يخلو منها مكان. فربما لم تكن الكلاب النابحة هي الكلاب المألوفة، كلاب الأهل، وبما أن الأمور قد تجري كما تشاء الصدف، فلا ينبغي استبعاد احتمال وجود كلاب غريبة. وما آمله أنا لهذا المشاء ليس بذي أهمية: فسُراه يخضع لمنطق خاص. ولا دخل لي أنا في الأمر. كل ما في امكاني هو أن أتنبأ بمختلف السبل التي تنتظر خطواته، وتُفتح أمام حديثي.

لأول نظرة (ولكننا في الليل المعتم!) ليس أمامنا إلا امكانيتان: إما أن يهتدي الساري إلى قومه أو يحل عند غرباء. ومع ذلك، ينبغي أن نفترض نهايات

أخرى، وها هو احتمال لا تتوقعونه، ولا يمكن أن يخطر ببال: أن تكون الكلاب التي تستجيب لنداء الساري كلاباً كاذبة أي أناساً ضالين يستنبحون استرشاداً. إذا كان الأمر على هذا النحو، فهناك خديعة مزدوجة. في الجهتين معاً هناك تقليد ومحاكاة؛ في الجهتين معاً هناك اعتقاد بأن الكلاب حقيقية؛ في الجهتين معاً ليس هناك إلا كلاب مزيفة. وعندما تتم المواجهة تصيب الجميع خيبة كبرى. ويلزم البدء من نقطة الصفر.

ينبغي الرجوع إلى البداية، حتى لو فرضنا أن الكلاب التي تستجيب للنداء كلاب حقيقية، فليس هناك ما يضمن أنها على مقربة من الناس. فقد تكون كلاباً ضالة. والأرض لا تخلو من الكلاب الضالة! فرغم قوة غرائزها، وحسها المرهف اليقظ، فان هذه الحيوانات تضل وتتيه، على كل حال فقد يحصل أن تضل وتخطىء، الدليل أنها تحمل النباح الكاذب محمل النباح الحقيقي، وتحسب الانسان كلباً. كلاب كاذبة! كلاب حقيقية! تعن لي امكانيات سرد أخرى ولكنني سأتركها جانباً.

لنتذكر ما سبق: عندما يسمع المشاء صوت الكلاب يقول في نفسه: «إما أن أهتدي إلى قومي أو أحل عند غرباء. الكلاب لا تعرف الازدواجية اللغوية، والكلاب التي أعرف تنبح بنفس الطريقة التي تنبح بها تلك التي لا أعرفها. عند الليل تصدر جميع الكلاب النباح نفسه». لأكن متفائلاً، ولأترك صاحبنا يتجه صوب أهله، ولكنني أعرف انه لن يخلد إلى الراحة والطمأنينة.. تنتظره مفاجأة عظمى، يقترب من أهله وقلبه يشتد خفقاناً، فيتم ما لم يكن في الحسبان: سيتأكد أن قومه يستنبحون عوضاً عن تكلم اللغة التي اعتادوا التحدث بها. وبالفعل، رغبة منهم في استرجاع الابن المفقود، أخذوا في النباح ليعلموه بموضعهم. ها هوذا بينهم، تستقبله أصوات النباح علامة على الترحاب، فما وقع له، ما أوشك أن يقع، ما كان يمكن أن يقع، ما كان سيقع له، حدث الآن لقومه.

هذا إن لم تكن القرية بكاملها قد ضلت ليلاً وأخذت تبحث عن الديار،

وعن نيران الديار التي تشتعل في جهة من الجهات بلا جدوى كالنجوم. هذا إن لم تكن القرية بكاملها قد خرجت بحثاً عن اللغة الضائعة التي لم يتبق منها سوى صوت النباح.

الضــلال:

في إحدى الجهات إذن تتوهج نيران الديار، وربما كانت انعكاساتها هي ما يبدو في السماء. خرج أهل القرية وهجروا الديار بحثاً عن الابن المفقود، واللغة المفقودة. تاهوا مستنبحين، ولا بد أن يسألوا النجوم، يوماً، عن موضع الديار المفقود أو الذي احتله غرباء. في الوقت ذاته يحث المسافر الخطى ظناً منه انه وجد ضالته: لقد نبحت الكلاب، وفي منعرج طريق لاحت النيران متوهجة. وكما تتوقعون، لن يكون هناك ترحيب. فأولئك الذين يُكنُّ لهم المحبة هجروا الديار، ومن نزلوا بها ليس الكرم من شيمهم. وأخبركم انهم سيعملون على إطفاء النيران اقصاء للضيف المستثقل.

ينبغي أن أتوقف قليلاً لأهيئكم لتقبل ما سيحصل (لأن ما ستسمعونه يخرج عن المألوف). ينبغي أن أرجع القهقرى، إلى نقطة البداية، إلى كلمة **مستنبح** التي لا تشير إلى الضلال والرغبة في تقليد الكلام فحسب، بل تشير أيضاً إلى نيران الديار. النباح وحده لا يكفي امارة على موضع الناس. انه علامة لازمة، لكنها لا تكفي وحدها (**فهناك كلاب ضالة**). وظيفة النباح أن يقود نحو أمارة أخرى أكثر تأكيداً: هي نيران الديار ودخانها. إذا كان الناس الذين يتوجه إليهم المسافر لا يكرمون الضيف فانهم سيطفئون نيرانهم. ماءً؟ كلا، سيطلبون من الأمهات أن تتبولن فوقها:

قوم إذا استنبح الأضيافُ كلبهم   قالوا لأمهم بولي على النار [3]

لا يذكر الشاعر هل نجح الماء المقتر في إخماد النار. ولكن النار لن تكون

---

(3) البيت للأخطل يورده الجاحظ، **الحيوان**، I، ص 384.

متوهجة، فمن يقتر في بوله لا يبذر حطبه. على كل حال، فان الطارق لن يستضاف وأنصحه أن يبتعد فوراً عن هذا الموضع، لأنه يعرض نفسه لعض الكلاب الجائعة[4].

لا شك انه سيقتبل على نحو مخالف، لكنه لا يقل خيبة، إذا ما حل بقوم كرام. فما أكثر الكلاب التي تحوم حول ديار هؤلاء، لكنها كلاب جبانة، كلاب لا تنبح[5]، انها فقدت القدرة على التمييز من كثرة تردد الضيوف «الملتمسين للقرى». انها فقدت عادة النباح. ثم انها منهمكة، على الدوام، في التهام البقايا الوفيرة التي تفضل عن الضيوف. والخلاصة انها لا تختلف عن أصحابها حُسْنَ استقبال رغم تباين الدوافع. لا تشبع هذه اللوحة المثالية فضولي: فهل الكلاب التي لم تعد تنبح، هل الكلاب الخرساء التي لا تفتح فمها إلا للأكل، هل هي كلاب بالفعل؟ لا أرى مانعاً من التسليم بكرم أصحابها، ولكن كيف لي أن أعثر عليهم، إذا لم تنبح كلابهم لتهديني إلى موضع الديار، حين أكون ضالاً في الليل المعتم؟ أميل إلى الاعتقاد انهم أقل كرماً من البخلاء الذين تحدثنا عنهم، والذين لم يسكتوا كلابهم. صحيح أن هؤلاء كانوا أخمدوا نيرانهم لكنني كنت أحس حضورهم وكان هذا الحضور يبعثني على الاطمئنان. وكنت أعلم أن هاهنا قوماً وانهم يخاطبونني، رغم كل شيء، عن طريق كلابهم. غير أنّ التخاطب والتواصل يتعذران مع كائنات فَقَدَتْ كِلابُها القدرة على النباح. لا صوت يهديني إليهم. وكلما أحسست بالقرب منهم وأسرعت الخطى، ازددت بعداً عن ديارهم، ومهما استنبحت فلا مجيب.

---

(4) قد تكون كلاباً مسعورة. يذكر الجاحظ أن الانسان الذي يعضه كلب يصير نابحاً، **الحيوان**، II، ص 10 - 11.

(5) يقول الشاعر ابن هرمة: «فإنّي جَبانُ الكلبِ مَهْزولُ الفَصِيل». انظر الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، ص 263.

تقليـد :

لنفترض، بالرغم من ذلك، ان صاحبنا يرى نيران قوم غرباء، ولنتصور ان هؤلاء الغرباء ينطقون، وان المستنبح يستعيد لغته عندما يحل بهم. فما سيحدث؟ إنه مهما فعل فسيعتبر حيواناً. صدقوني: عندما تتواجد لغتان، فلا بد أن ترتبط إحداهما بالحيوانية [6]، تكلّم لغتي، وإلا فأنت حيوان. هذا إذا ما كنتُ في موقع قوة. أما إذا كنت في موضع ضعف، فأنا الحيوان. لا يصح الحديث، بهذا الشأن، عن صراع. لكي يكون صراع، ينبغي للطرفين أن يكونا متكافئين قوة، أو متناسبين على الأقل. الأسد ينازع النمر، لكنه يكتفي بالتهام الأرنب. لا توحي الازدواجية اللغوية بصورة المتصارعين الرومانيين اللذين يتقدم احدهما نحو الآخر، والشباك والسلاح بأيديهما، فهنا لا بد أن يكون أحد الخصمين طريح الأرض ينتظر الضربة القاضية (لا تذكر الحوليات الرومانية ان أحداً من القياصرة أخذته الشفقة على مثل هذا الطريح).

لن يطول بصاحبنا المقام حتى يعلم هذا، وعلى حسابه بطبيعة الحال، لقد قادته خطاه عند قوم لا يتكلم لغتهم، لهذا فإنهم سينظرون إليه على أنه حيوان، وليس بالضرورة على أنه كلب (لقد كف، بمحضرهم، عن النباح)، وإنما على أنه قرد. قرد لا يقلد، هذه المرة، لغة الكلاب، وإنما نباح البشر. لا بد أنه سيكون على علمٍ بحاله. فكلما فتح فمه، كان عليه أن يبذل جهداً كبيراً، جهداً جهيداً، يميزه عن مستضيفيه الذين يتحدثون بطلاقة، والذين يتكلمون مثلما يتنفسون. الجهد هو الذي يميزه كقرد، كمقلد. لولا الجهد لما كان تقليد يحاول القرد، الذي ليس إلا صاحبنا، أن يتخلص من طبيعته القردية كي يصير مثل المتحدثين إليه، وهم بشر. وبما أنه لا يضاهي من ينظرون إليه بعين ملؤها

---

(6) موقف كريستوف كولومبس ازاء سكان العالم الجديد مثال واضح على ذلك. انظر بهذا الصدد: T. Todorov, *La Conquête de l'Amerique*, p. 36 - 37 et p. 54.

الفضول والانزعاج، فلا يسعه إلا التقليد. إنه يقلد لأنه **ليس** مَنْ يقلدهم، انه يقلد **من** لا يستطيع أن يكونه. وهو لا يجهل ذلك. والآخرون أيضاً يعلمون. وقد يحصل أن يدركوا (على عكس الكلاب التي رأينا أنها وقعت في فخ لعبة التقليد) أن التقليد لا يجعل من الانسان انساناً. لا يخلو التقليد من مفارقة: فالمقلد يريد أن يحاكي، أن يكون **مثل**، لكنه لا يعمل، في النهاية، إلا على تعيين انفصاله، انه لا يعيد ويكرر الا ما ليس هو، **والمثل** ليس هوية على الاطلاق. التقليد مبني على مسافة بين الوجود الباطن والوجود الظاهر. ومهما كانت درجة اكتمال التقليد، فهو لا يمحو الاختلاف.

في الواجهة الأخرى يكون المتحدثون إلى القرد والمتفرجون عليه في وضعية يحسدون عليها. فليس عندهم ما يخفونه. مظهرهم يطابق وجودهم. وهم يعملون في وضح النهار، على مرأى من الشمس، شمس الظهيرة (التي لا تولد ظلالاً). أما القرد فهو مخادع بطبعه، وهو يخفي شيئاً ما، ومن خلفه تمتد منطقة ظل شاسعة، انه يضمر غير ما يظهر. لا نَنْس انه كان ضالاً في الليل المعتم، وانه الآن ضال بين غرباء، بين الناس، انه يخفي لأنه يقلد.

أحياناً، وعلى سبيل المداعبة، يركن المتفرجون على القرد إلى شيطان التقليد. وعلى كل حال، فان القرد حيوان يدفع إلى المداعبة. وليس هناك من يستنكف من الرغبة في تقليد المقلد. سيعمل المتفرجون إذن، في أوقات فراغهم، على تقليد القرد، تقليده لا في ما يضمره، بل في ما يظهره. إلا أن مظهر القرد هو صورة عنهم، صورة عما **هم عليه**، وذلك ما دام القرد يحاول التشبه بهم. إذن فعندما يحاكون حركات القرد، فإنما يقلدون صورتهم هم. حقاً انها صورة مشوهة، لكنها صورتهم.

وأنا أكتب هذه السطور ينتابني قلق شديد. فماذا لو تحولتُ، وأنا أتحدث عن الحيوان، إلى حيوان؟ ماذا لو أصبحت كلباً، وأنا أتحدث عن الكلاب؟ ماذا لو فقدت لساني (أو ألسني، على الأصح، لأنني أتوفر على أكثر من

واحد)، وأخذت بالنباح؟ اطمئن بعض الشيء عندما أذكر أن لا أحد في مأمن من شيطان الكلاب. فعندما يفتح القارىء فمه، فربما لن تصدر عنه وحدات صوتية، وحدات مميزة، وحدات دالة، وإنما نباح مكرور رتيب. وبما أن الأمر لا يخلو من اقلاق، فانني أنصحكم أن تضعوا أيديكم على أفواهكم وأن تزموا شفاهكم وأن تفكروا في أمور أخرى.

ما مآل صاحبنا، في هذا الحين؟ ما مصير مشّائنا الليلي؟ انه يواصل الجري نابحاً. ولعله في مكان أخلته الكلاب. وإذا كان الأمر كذلك، فانه سينبح طول الليل بلا مجيب.

بيد أن الليل لا يدوم. ومع اشراقة الفجر تخلد جميع كلاب الدنيا إلى الصمت. يبلغ المسافر نبع ماء فينحني للشرب. وعند انحنائه، تتراءى له صورته على سطح الماء الطاهر البارد. اية صورة يرى؟ أهي صورة الكلب؟ كلا. ففي ذلك ميل إلى السهولة. كما أنه يتطلب منا أن نحدد النوع الذي ينتمي إليه الكلب المنعكس، وقد يكون التصنيف متعذراً.. ربما يجمل بنا أن نقول ان المستنبح يرى صورته هو، صورته المعهودة، انه استعاد ذاته فتنفس الصعداء: مخاوف الليل لم تنل من كيانه، وسحنة الظلمات لم تمسه في شيء.

لكنه على خطأ، وأنا أعلم هذا. وهو لن يفوته أن يدركه. ينساب الماء، وعلى التموجات الصغيرة تتحرك الصورة خفيفة مرحة، وبغتة تتجه جانبياً فيحملها السيل بعيداً، دائماً بعيداً. ينظر المسافر، مذعوراً، إلى الماء تحت قدميه ولا يجد نفسه. لقد امحت الصورة واختفت.

مراجع الكتاب

1 ـ المراجع باللغة العربية:

1 ـ الآمدي: **الإحكام في أصول الأحكام**، بيروت، دار الكتب العلمية. 1980.

2 ـ حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الاسلامي، الطبعة الثانية، 1981.

3 ـ ابن الجوزي: **كتاب الموضوعات**، تحقيق عبد الرحمن محمد عثمان، المدينة، 1966.

4 ـ ابن الجوزي: **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، بيروت، 1359 - 1357.

5 ـ ابن كثير: **البداية والنهاية**، بيروت، 1932.

6 ـ ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار صادر، 1971.

7 ـ ابن منظور: **أخبار أبي نواس**، القاهرة، 1924.

8 ـ ابن قتيبة: **تأويل مختلف الحديث**، بدون تاريخ، وبدون مكان.

9 ـ ابن قتيبة: **كتاب الشعر والشعراء**، بيروت، دار الثقافة، بدون تاريخ.

10 ـ ابن رشيق: **العمدة**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة. 1934.

11 ـ ابن طباطبا: **عيار الشعر**، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. القاهرة، 1956.

12 ـ الجاحظ: **كتاب البخلاء**، تحقيق طه الحاجري، القاهرة، دار المعارف، 1971.

13 ـ الجاحظ: **كتاب التاج**، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، 1970.

14 ـ الجاحظ: **كتاب الحيوان**، تحقيق محمد عبد السلام هارون، القاهرة، 1938 - 1945.

15 ـ الجاحظ: **كتاب البيان والتبيين**، تحقيق محمد عبد السلام هارون، القاهرة، الطبعة الثانية، 1980.

16 ـ الجاحظ: **رسائل الجاحظ**، تحقيق محمد عبد السلام هارون، القاهرة، 1964.

17 ـ الجاحظ: **كتاب المحاسن والمساوىء**، تحقيق فوزي عطوي، بيروت، 1969.

18 ـ الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، 1974.

19 ـ الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، الطبعة السادسة، 1959.

20 ـ الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، القاهرة، 1969.

21 ـ القزويني: **الإيضاح في علوم البلاغة**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الرابعة 1975.

22 ـ قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة، 1963.

2 ـ المراجع بلغة أجنبية:

1 - Arkoun (M.), **Contribution à l'étude de l'humanisme arabe au IV / Xe siècle,** Paris, Vrin, 1970.

2 - Barthes (R.), **S/Z,** Paris, Ed. du Seuil, 1970.

3 - Barthes (R.), «L'ancienne rhétorique», in **Communication,** 16, 1970.

4 - Benveniste (E.), **Problèmes de linguistique générale,** Paris, Ed. Gallimard, 1966.

5 - Berque (J.), **Les dix grandes odes arabes de l'Antéislam,** Paris, Ed. Sindbad, 1979.

6 - Blachère (R.), **Histoire de la littérature arabe,** Paris, Ed. Adrien-Maisonneuve, tome I, 1952.

7 - Bloom (H.), **The Anxiety of Influence,** Oxford U.P., 1973.

8 - Borges (J.L.), «Tlon Uqbar Orbis», in **Fictions,** Paris, Ed. Gallimard, 1951.

9 - Compagnon (A.), **La seconde main,** Paris, Ed. du Seuil, 1979.

10 - Dupont-Roc (R.), «Mimesis et énonciation», in **Ecriture et théorie poétiques,** Presses de l'Ecole normale supérieure, 1976.

11 - Ess (J. van), «L'autorité de la tradition prophétique dans la théologie mu'tazilite», in G. Makdisi Ed., **La notion d'autorité au Moyen Age, Paris, PUF, 1982.**

12 - Fontanier (P.), **Les Figures du discours,** Paris, Ed. Flammarion, 1968.

13 - Freud (S.), **Moise et le monothéisme,** Paris, Ed. Gallimard, 1948 (coll. «Idées»).

14 - Fuck (J.), **Arabiya,** trad. par C. Denizeau, Paris, Librairie Marcel Didier, 1955.

15 - Genette (G.), «Frontières du récit», **Figures II,** Paris, Ed. du Seuil, 1969.

16 - Genette (G.), **Palimpsestes,** Paris, Ed. du Seuil, 1982.

17 - Goldziher (I.), **Muhammedanische Studien,** Halle, 1889-1890 (trad. fr. partielle par L. Bercher, **Etudes sur la tradition islamique,** Paris, Ed. Adrien-Maisonneuve, 1958).

18 - Grunebaum (G.E. von), **Kritik und Dichtkunst,** Wiesbaden, 1955.

19 - Grutter (I.), «Arabische Bestattungsbräuche in frühislamischer Zeit», in **Der Islam,** 31, 1954.

20 - Heinrichs (W.), **Arabische Dichtung und griechische Poetik,** Beyrouth, 1969.

21 - Huart (C.), «Les séances d'Ibn Nâqiyâ», in **Journal asiatique,** 10 série, t. XII, 1908.

22 - Khatibi (A.) et Sijelmassi (M.), **L'Art calligraphique arabe,** Paris, Ed. du Chêne, 1976.

23 - Kilito (A.), «Sur le métalangage métaphorique des poéticiens arabes», in **Poétique,** 38, 1979.

24 - Lallot (J.), «La mimesis selon Aristote et l'excellence d'Homère», in **Ecriture et théorie poetiques,** Presses de l'Ecole normale superieure, 1976.

25 - Le Goff (J.), **Les Intellectuels au Moyen Age,** Paris, Ed. du Seuil, 1969.

26 - Lejeune (Ph.), **Le Pacte autobiographique,** Paris, Ed. du Seuil, 1975.

27 - Likhatchev (D.), «L'étiquette littéraire», in **Poétique,** 9, 1972.

28 - Lombard (N.), **Les Textiles dans le monde musulman,** Paris-La Haye, New York, Ed. Mouton, 1978.

29 - Lotman (Ju.M.) et Pjatigorskij (A.), «Le texte et la fonction» in **Semiotica,** 2, 1969.

30 - Oehlmann (W.), **Reclams Liedfûhrer,** Stuttgart, 2 éd., 1977.

31 - Pellat (Ch.), **Le Milieu basrien et la formation de jâhiz,** Paris, Ed. Adrien-Maisonneuve, 1953.

32 - Peter (H.), **Wahrheit und Kunst,** Leipzig-Berlin, 1911.

33 - Quintilien, **Institution oratoire,** classiques Garnier.

34 - Sperber (D.), **Le Savoir des anthropologues,** Paris, Ed. Hermann, 1982.

35 - Stemplinger (E.), **Das Plagiat in der griechischen Literatur,** Leipzig-Berlin, 1912.

36 - Tomachevski (B.), «Thématique», in **Théorie de la littérature,** textes des formalistes russes, Paris, Ed. du Seuil, 1966.

37 - Todorov (T.), **Symbolisme et interprétation,** Paris, Ed. du Seuil, 1978.

38 - Todorov (T.), **La Conquête de l'Amerique,** Paris, Ed. du Seuil, 1982.

39 - Trabulsi (A.), **La Critique poétique des Arabes jusqu'au Ve siècle de l'hégire,** Damas, 1955.

40 - Vadet (J.C.), «Ibn Nâkiyâ», in **Encyclopédie de l'Islam,** 2 éd., t. III.

41 - Zumthor (P.), **Essai de poétique médiévale,** Paris, Ed. du Seuil. 1972.

محتويات الكتاب



حدث يوماً (وهذا منذ ما يزيد على عشرين سنة) أن توجه تلميذ من السنة الأولى للثانوي، صحبة رفيقين أو ثلاثة، نحو أستاذ اللغة الفرنسية عند نهاية الدرس، ليلقي عليه السؤال التالي: هل ينبغي عند قراءة كتاب (رواية)، استذكار اسم المؤلف، فضلاً عن الحكاية؟ ورغبة في الإفادة، أجاب الاستاذ وأصغى التلميذ للإجابة الطويلة بكل عناية...

عشرين سنة فيما بعد، أطلع تلميذنا بعض أصدقائه على ما حدث، فسألوه والابتسامة على شفاههم: ماذا كان جواب أستاذ اللغة الفرنسية؟ فاجأه السؤال وحيّره: فقد غاب الجواب عن ذهنه نهائياً. بودّه اليوم لو رأى ذلك الأستاذ. وبما أن الأمر متعذر، قرر أن يبحث عن الجواب في مكان آخر: عند شعراء الثقافة العربية الكلاسيكية ونقادها. هذا الجواب الجديد، الذي لا يخلو من حيرة وتعقيد، هو ما يشكل مادة هذا الكتاب.

دار التنوير للطباعة والنشر - ص. ب ٦٤٩٩ - ١١٣ بيروت.
المركز الثقافي العربي - ص . ب 4006 الدار البيضاء .